Manfredi Porena

Vittorio Alfieri e la tragedia

La vita – L'autobiografia – Le tragedie – La teoria e l'arte tragica – Il valor morale e civile dell'uomo e dell'artista

Milano – Ulrico Hoepli – Editore

VITTORIO ALFIERI
E LA TRAGEDIA

MANFREDI PORENA

VITTORIO ALFIERI
E LA TRAGEDIA

LA VITA, L'AUTOBIOGRAFIA, LE TRAGEDIE, LA TEORIA E L'ARTE TRAGICA, IL VALOR MORALE E CIVILE DELL'UOMO E DELL'ARTISTA

ULRICO HOEPLI
EDITORE LIBRAIO DELLA REAL CASA
MILANO

1904

A

BONAVENTURA ZUMBINI

CHE GIÀ BENIGNAMENTE ACCOLSE

IL PRIMO GERME DI QUESTO LIBRO

INDICE

AI LETTORI

Due dissertazioni — *La poetica alfieriana della tragedia* (1900), *L'unità estetica della tragedia alfieriana* (1901) — che trovarono benigna ospitalità negli *Atti* di questa illustre *R. Accademia di archeologia, lettere e belle arti,* nutrivo già il desiderio di ristamparle, in più modesto formato, in un numero meno esiguo di esemplari, in maniera sott'ogni rispetto più acconcia ad una vera divulgazione; e con tutti quei tagli o ritocchi o giunterelle, di cui ben presto m'accorsi che c'era bisogno, per render più compatta la dimostrazione e più sobria la forma. Tuttavia, chi sa quando mi sarei deciso ad attuar il proposito, se non fosse avvenuto che il chiarissimo professore Pasquale del Pezzo, presidente di questa *Società per la diffusione della coltura,* mi richiedesse di tenervi quattro lezioni o conferenze sulla vita e sull'opera tragica dell'Alfieri. Così mi son trovato d'avere questo nuovo manipolo di capitoli alfieriani da unir alle dette dissertazioni, e ad un altro scritto, *Il sentimento della natura e il Saul,* comparso la prima volta in una Rivista napoletana che ebbe vita assai breve. S'è venuto per

tal modo a metter insieme come da sè un libro, che all' insigne editore milanese parve potersi da lui e da me offerire alla memoria del grande scrittore, mentre sta per celebrarsi il primo centenario della sua morte.

Non essendo il libro nato di getto, non ha quella regolarità schematica e proporzione di parti che a me pure sarebbe piaciuta. Per il titolo stesso sono stato un po' intra due: *Vittorio Alfieri* senz' altro, mi pareva alquanto soverchio, per non aver io trattato delle opere minori se non in modo subordinato e fugace, e talora anche meno che fugace; *Vittorio Alfieri e la tragedia*, mi pareva prometter poi meno di quel che in effetto io do, giacchè non ho mancato di ritrarre direttamente l'uomo o il cittadino, e di difenderlo da certe accuse rivolte al suo carattere. Non mi son risoluto per il secondo titolo se non perchè m' è parso meglio che l'attendere fosse men corto della promessa, anzichè il contrario. Con tutto ciò, non è che il volume sia un accozzo di saggi tra loro slegati, o che il loro legame stia solo nell'omogeneità dei soggetti e delle idee; bensì le parti si prestavano a fare alla meglio un tutto, ed io mi sono adoperato, col disporle logicamente, e con opportuni richiami tra esse, ad arrecarvi l'ordine e la coesione.

Ho dato il primo luogo alla prima delle anzidette lezioni o conferenze, concernente la vita affannosa dell'Alfieri. In secondo luogo ho posto, aggruppate insieme, la seconda e la terza, nelle quali s' incomincia dall'autobiografia e si viene ad una rapida analisi delle tragedie; con una Nota finale intorno

ad alcune censure che altri mosse all'autobiografia. Col terzo capitolo, sul sentimento della natura nel *Saul*, si ripiglia, sotto un rispetto particolare, il tema delle ultime pagine del capitolo precedente, le quali trattano appunto di codesta tragedia; sicchè, a prescindere dalla Nota che vi sta di mezzo, esso capitolo si ricollega strettamente a quelle pagine. Col quarto e col quinto capo, cioè con le due dissertazioni accademiche, si risale alla scaturigine prima, diciam così, delle tragedie innanzi analizzate: alla genesi che potremmo dire estrinseca della teoria e della pratica alfieriana, ossia alla teoria e alla pratica dei suoi predecessori; ed alla genesi intima, ossia al temperamento intellettuale e morale di lui. Vi s'indaga insomma la formazione e la legittimità del suo metodo critico e poetico riguardo alla tragedia, e il posto che a lui spetti nella storia del teatro tragico, in ispecie di fronte al teatro francese e al greco da una parte, e al teatro romantico dall'altra. Come sesto ed ultimo capitolo viene quella che fu la quarta lezione, sintesi del valor poetico e morale del nostro autore.

Anche le ingenite differenze di stile fra le lezioni, a cui fu naturale il tono oratorio, e le dissertazioni e l'articolo, che nacquero in forma più raziocinativa, ho cercato di appianarle il più possibile; non senza però confidare che la discrezione indulgente dei lettori non vorrà adombrarsi di quella poca o tanta varietà di toni, che non ha potuto esser soppressa. La causa medesima, cioè il tono di conferenza di una buona parte del volume, ha generato questo effetto,

che non facilmente m'è venuto fatto di ricordare qua e là alcuni lavori alfieriani, che, oltre a quelli necessariamente citati nell'altra parte, avrei pure potuto citare per la compiacenza d'incontrarmi con essi in certe idee o sentimenti, o per non parer di trascurare altri lavoratori intenti ad illustrare il mio eroe (1). Devo però soggiungere che, oltre e prima di quella causa, un'altra ha contribuito all'effetto: ho assai studiato le opere dell'Alfieri e le altre fonti dirette, minor tempo ho potuto dare alla letteratura dell'argomento, che tuttavia, nei limiti per me possibili, ho procurato di non ignorare.

Con qualche taglio ho fatto sparire certe ripetizioni, che nelle conferenze non potei evitare, di cose svolte nelle dissertazioni; ma non tutte si son lasciate scacciar via. L'andamento del discorso mi ha imposto di mantenere in un capitolo il riassunto, la rifioritura, la ripresa da un altro punto di vista, di considerazioni o notizie più largamente esposte ad altro proposito in un capitolo anteriore o posteriore. Si dice proverbialmente che la figura rettorica più efficace è la ripetizione, ma si potrebbe dire egualmente che è la più pericolosa in quanto genera facilmente

(1) Tra le cose che più mi rincresce di non avere avuto occasione di rammentare sono: il cospicuo volume di Ernesto Masi sugli antenati dell'Alfieri e la sua bella conferenza sulla politica di questo, la non meno bella conferenza del Panzacchi (nel volume *Conferenze e discorsi,* Milano Cogliati, 1899), e il volume del De Rosa, *Shakespeare, Voltaire, Alfieri e la tragedia di Cesare.*

la noia. Ho tenuto ben presente questo secondo principio con l'amputare tutto quel che fosse amputabile; mi son consolato col primo, dovunque l'operazione non ha potuto aver luogo, e ne sono stato indotto a riflettere che il ripicchiare, sotto diverse forme e in occasione diversa, sopra un medesimo fatto o concetto, giova a ribadirlo nella mente dei lettori.

E vengo, per concludere, all'avvertenza più sostanziale. In queste pagine l'Alfieri è guardato con viva ammirazione, il che a più d'uno vorrà parere un'ingenuità o un arcaismo. Eppure io non ho inteso di mandar fuori un panegirico o un libro di circostanza, benchè un caso fortunato abbia voluto che questo uscisse alla luce in un'ora propizia. Ho sempre ammirato sinceramente, profondamente, l'Alfieri, e sempre lo ammirerò: come uomo, come cittadino, come poeta, come prosatore. Nonostante quel po' di squilibrio che vi fu nel suo carattere, nonostante i difetti delle opere sue, egli ebbe una vera grandezza intellettuale e morale, che è vano disconoscere ed è un caro dovere il riconoscere. Vi è chi crede che la critica debba farsi onore col ridurre i grandi, o almeno questo o quel grande, alle minori proporzioni possibili, e non rifugge perciò dal far di fuscelli travi, dal sofisticare, dal malignare. Ma con ciò si può rendere solo un servigio indiretto alla vera critica; la quale dev'esser giusta e discreta anche coi grandi, e deve anzitutto mirare a rendersi ben conto della grandezza stessa. Per l'Alfieri si tratta di spiegare come potesse riscuotere non solo l'ammi-

razione quasi generale degl'Italiani, ma quella che per lui ebbero vivissima i più alti ingegni e i più nobili spiriti: Parini, Foscolo, Manzoni, Pellico, Leopardi, D'Azeglio, Balbo, De Sanctis, Carducci, ed altri ed altri ancora, di diverse generazioni e scuole e partiti. Rimpiccolirlo significa tagliarsi la via a comprenderlo e a comprendere i suoi tempi e i suoi tanti ammiratori. L'Alfieri trovò l'Italia metastasiana e la lasciò alfieriana, scrisse uno di questi; il che vuol dire che la trovò che si cullava mollemente nelle sue abilità artistiche e nei suoi ozii servili, e la sospinse a una smania impaziente di dignità, di vigore, di grandezza: traendola dal verso che suona al verso che crea, dalla virtuosità alla virtù. E Cesare Balbo col suo stile scultorio: « Due principalmente mi sembrano doversi distinguere e tener cari nelle memorie italiane, Parini ed Alfieri; siccome quelli, il cui merito non fu solamente letterario, ma morale e politico, e che rimangono nel numero (piccolissimo pur troppo da noi) de' poeti morali e virili.... Quanto all'Alfieri, io so che ad una adorazione di lui forse soverchia, succede ora in alcuni una soverchia disistima; che dopo averlo posto sopra tutti i tragici antichi o stranieri, si pone ora sotto ai greci ed ai francesi, spagnuoli, inglesi e tedeschi. Ma ad ogni modo, ei fu diverso da tutti questi in molte parti; e fu grande abbastanza per fare alla poesia, a tutte le lettere italiane, un solenne benefizio, quello di ricondurle (sia pur con la durezza od anche la secchezza) alla severità, alla virilità. Ed esso pure fu

dei pochi, che non temettero assumere il superbo e perciò ingratissimo ufficio di svelare i vizi patri. Ed egli poi fece a noi Piemontesi il beneficio particolare di farci entrar nelle grandezze delle lettere nazionali, d'incamminare il secolo aureo delle nostre provinciali; e fece così quasi dono di noi all'Italia letteraria, dono di quel secolo nostro che pur comprende fra molti i nomi di Botta, di Pellico, di Gioberti e D'Azeglio». E del Balbo, aggiungiamo noi. Come aggiungiamo pure che, se a lui la modestia di piemontese e i tempi non ancora maturi tolsero di magnificare abbastanza il valore di quel dono, noi oggi sentiamo che l'aver donato il Piemonte all'Italia fu un ridonar l'Italia a sè stessa! Nè basta ammetter ciò, come per confessare un merito d'opportunità, un beneficio simile a quello di un qualche farmaco potente che una volta abbia giovato alla nostra guarigione, ma che dopo torni vano o nocivo; il dover nostro è dī scrutare quanto vi sia di perennemente buono e bello in una poesia che ebbe tanta potenza, e non cedere leggermente ai facili oblii. Obliare o sminuire l' Alfieri è un errore, anzi un' ingiustizia, anzi un' ingratitudine.

Venezia, settembre 1903.

M. PORENA.

La Vita di Vittorio Alfieri

L'otto di ottobre dell'anno 1803 fu un triste giorno per la patria nostra. Mentre il sole, spuntando dietro la collina di S. Miniato, indorava coi suoi raggi autunnali la bella Firenze e le marmoree glorie dell'ingegno umano ond'essa si adorna e si corona, in una palazzina dei Lungarni si stava spegnendo una delle più vivide fiamme d'ingegno e di cuore che abbiano mai sfolgorato nella storia di nostra gente. E quando quel sole medesimo tramontava dietro i cipressi di Bellosguardo, e l'otto di ottobre del 1803, trascorso per sempre, entrava nel muto dominio dell'eternità passata, anche Vittorio Alfieri era ormai un passato irrevocabile. Un secolo è ora scorso da quel giorno funesto. Cento anni. E son cento veli che la mano invidiosa del tempo, di buon grado aiutata da quella meno metaforicamente invidiosa degli uomini, ha ravvolti intorno alla figura di quel nostro grande, annebbiandone e cancellandone in parte i rilievi e i contorni. Chi egli fosse, non c'è Italiano che ancor oggi non sappia; ma quale egli fosse, ahimè, ben

pochi ormai comprendono e vedono. Ai primi tempi, dell'ammirazione e venerazione devota, successe poi per la memoria del nostro un periodo di freddezza, direi quasi di reattiva ostilità. Era il pieno fiore della scuola romantica, la tanto pedantesca persecutrice della pedanteria vera o immaginaria; e nel campo drammatico, fervea più che in ogni altro la lotta. Perfino il Manzoni, il sommo rappresentante dell'onesto equilibrio critico, scendendo in campo con ardore, trascorse talvolta ad affermazioni eccessive in parte ed ingiuste: figurarsi i minori, e, purtroppo, quanto minori! Quel teatro tragico del nostro, che fiamme avea pur acceso in tutte le vene italiane, non vi fu criticuzzo impertinente che non si permettesse di abbaiargli contro. E il sommo artista fu quasi deriso come un sommo pedante.

Sotto il rispetto politico mutarono anche profondamente i tempi. Il miracolo d'un re messosi a capo della rivoluzione italiana, primo propugnatore della libertà e dell'indipendenza, dette un nuovo indirizzo ai sentimenti dei patriotti. Essere italiani ed essere monarchici pareva ormai, non che possibile, addirittura doveroso a tutti gli uomini retti e onesti. Ma non più retti ed onesti quando, rivolgendo sprezzantemente gli occhi al berretto repubblicano onde Vittorio Alfieri aveva adornato le trecce della sua Musa, rimproveravano a quel grande di non avere in quella vece vagheggiato una corona reale. Come se corona e libertà, scettro e indipendenza non dovessero a lui giustamente esser sembrati termini inconciliabili. Ma

a questo non pensavano i ben pensanti, e Vittorio Alfieri fu detto un fanatico.

E l'abbassamento nella stima dell'artista e del cittadino, doveva necessariamente diminuire la stima dell'uomo. Il suo amor proprio potentissimo, considerato come pazzo amor proprio di un mediocre, parve assai somigliare a superbia. Tanto più che la santa e vera umiltà del Manzoni aveva messo di moda in alcuno de' suoi arrabbiati seguaci una sforzata umiltà, sorella carnale del gesuitesimo, che, per meglio mascherarsi, s'affannava a non trovare mai nessuno abbastanza umile. E Vittorio Alfieri fu detto un egoista superbo.

Poi, il tempo dell'avversa reazione ha fatto anch'esso il suo tempo. Morto e sotterrato il romanticismo col suo bene e col suo male e con le sue ire anticlassiche, la tragedia classica non fa più spavento a nessuno, e minaccia anzi una resurrezione anche troppo completa, col corteo di tutte le sue forme sia pure indiscutibilmente viete. Passata, pur troppo, la luna di miele della monarchia liberale, rugge alle porte il più feroce fanatismo rivoluzionario, con ben altre armi che il poetico pugnale d'una Melpomene repubblicana. Smessa, ed oh quanto smessa, pur la moda dell'umiltà, la pura e semplice superbia è oggi una modesta mammoletta che china il capo accanto alla pianta rigogliosa della superumanità. Pedanteria classica, fanatismo, superbia, sono ormai dunque capi d'accusa vuoti di senso e d'efficacia. Eppure la figura di quel grande non è mai più risorta nelle

menti degl'Italiani cinta di quell'aureola che pur tanto meriterebbe. Se giustizia è stata resa, e, in ogni caso, parziale e saltuaria giustizia, essa è restata nel campo delle pubblicazioni erudite, che in Italia, per buone e cattive ragioni, nessuno legge; o tutt'al più è discesa fino ai manuali scolastici: aggirandosi sempre, insomma, nel mondo de' letterati docenti o discenti, che, pur troppo, non ha la menoma autorità sulla coscienza letteraria del gran pubblico. Nè per opera di letterati e di dotti sarebbe poi mai possibile una resurrezione di quella gloria disconosciuta o mal conosciuta, finchè tacesse, come tace, per la maggior parte degl'Italiani la voce più potente in cui quel nostro sommo abbia fatto vibrare la sua grande anima: il teatro. E perchè taccia, avremo occasione di toccarne altrove.

Auguriamo, a Vittorio Alfieri non già, ma all'Italia nostra, che questo centenario della morte d'un tanto suo figlio sia per la sua memoria e per la sua gloria un centenario di vita. E sarà vita anche per gl'Italiani, così disformi tuttavia da quelli che il grande vate profetava e augurava in un futuro, ancora, ohimè, molto futuro.

Vittorio Alfieri nacque in Asti nell'anno 1749, il 16 gennaio: giusto la vigilia dell'antico carnevale. L'Italia metteva la maschera, e non sapeva che quella voce risonante per la prima volta del tenero vagito infantile, doveva, fatta adulta, rimproverarle tonando il beato carnevale de' suoi ozii, e le turpi sue

maschere dell'ipocrisia e della viltà. Nasceva da famiglia di nobiltà antica, e, adulto, ne fu contento: per potere, diceva, disprezzare i nobili e svelarne le ridicolezze, gli abusi e i vizii, senza parere invidioso. Il padre, uomo incontaminato, era allora sessagenario, e morì un anno dopo per lo strapazzo di recarsi ogni giorno, a piedi, con qualunque tempo, da Asti a Rovigliano, circa due miglia di strada, per visitare il piccolo Vittorio che quivi era a balia. La madre, Monica Maillard de Tournon, già vedova del marchese di Cacherano, rimasta vedova per la seconda volta, poco dopo si rimaritò a un cavalier Giacinto Alfieri, d'un ramo cadetto della famiglia, e visse felice con lui per lunghissimi anni. Ma tutt'altro che felice fu l'infanzia del nostro Vittorio. Di carattere eccezionale fin dalla prima età, avrebbe avuto bisogno di genitori d'intelligenza eccezionale, che lo sapessero comprendere e guidare. E i suoi, dico la madre e il patrigno, buone e sante persone, erano però di mediocrissima levatura intellettuale. Onde il piccolo Alfieri fu, per la sua vita intima, un piccolo solitario: di quella solitudine terribile del bambino, che, incapace d'interrogarsi e comprendersi almeno da sè, non ha sfogo, non ha conforto, non ha nemmeno la compagnia di sè stesso.

Di carattere appassionatissimo, provò fin dai primi anni della sua vita quello che è effetto della passione nelle anime grandi: una profonda malinconia, fomentata poi anche dalla gracile salute. La separazione dalla sorella Giulia, posta a educare in un

monastero di Asti, lo fa soffrire atrocemente. Poco dopo s'appassiona per certi fraticelli novizii che, nella chiesa del Carmine, assistevano alle funzioni cui il fanciullo era condotto ogni giorno. E la passione, neanche ben compresa da lui medesimo, giunge a tal punto, che un giorno ei pensa di morire. Corre in un cortile pieno di erbacce, tra cui si immaginava dover essere della cicuta, e strappatane a piene mani, ne ingoia quanta più può. Lo stomaco, più saggio del povero cervellino, eccitato dall'amaro pensò a rimediare all'infantile follia. Che fu poi scontata dal fanciullo con molti giorni di clausura nella propria camera, metodo eccellente per guarire un cervello preso da un'idea fissa; e può immaginarsi con quale nuovo rigoglio del suo umore malinconico.

Intanto un amor proprio illimitato si disegna anche spiccatissimamente nel fanciullo. Ma amor proprio nel miglior senso della parola; non di quello, cioè, che s'appaga solo delle carezze e dell'ammirazione che ci vengono dal nostro compiacente signor io, ma che cerca le lodi e le approvazioni degli altri, e non è contento se non ha anche queste, e si reputa infelicissimo delle altrui riprovazioni e dell'altrui biasimo che senta di meritare: sola specie d'amor proprio capace di produrre cose grandi. Nell'Alfieri fanciullo si rivela col suo lato difettoso dell'ostinazione, dell'indocilità e del puntiglio, quando fosse ferito di fronte e parlasse solo col risentimento; col suo lato buono, in condizioni normali, d'un timore eccessivo d'essere sgridato, d'una facilità morbosa a ver-

gognarsi, d'un accoramento infinito di parere, in qualsiasi modo, riprovevole agli altri. Per esempio, la pena capitale comminata al fanciullo dal codice domestico, era quella di condurlo a messa con la reticella da notte in capo, che gli nascondeva i capelli. Ho detto era, e avrei dovuto dire fu. Giacchè la seconda volta che si ricorse a tale condanna trovata efficacissima la prima, coll'aggravante di recarsi alla chiesa più frequentata della città, nell'ora della messa più popolata, fu tale la tensione d'animo che la vergogna produsse nel fanciullo, ch'ei ne restò seriamente ammalato per più giorni. E la pena si dovette cancellare per sempre.

Aveva nove anni, quando uno zio paterno, tutore de' suoi beni, passò da Asti. Pare rimanesse molto poco sodisfatto dell'istruzione che un pretucolo, don Ivaldi, impartiva a Vittorio, e volle a ogni costo condurre questi con sè a Torino per metterlo all'Accademia: specie di grande collegio assai reputato, e frequentato non da Italiani soltanto. Il distacco dai suoi fu pieno di dolore, e si rivelò anche qui la natura affettuosissima del bambino. Specialmente nel separarsi da don Ivaldi, che era forse la persona con cui egli aveva avuto una comunione spirituale più intima, ei fu sul punto di venir meno per il dolore. Ed ecco quella piccola anima appassionata, che domandava da ogni parte corrispondenza d'affetto, sperduta nell'ambiente gelido e fatuo d'un collegio: povero uccellino implume, cui non bastava il calore del nido natio, lanciato barbaramente in mezzo all'acqua e al

vento! E i primi anni da lui passati all'Accademia furono infelicissimi. Gracile e quasi sempre malaticcio, canzonato crudelmente dai compagni per le sue infermità, costretto dalla sua debolezza a sopportare in pace le canzonature, ei si chiuse più che mai in sè stesso, e più scura si fece la sua malinconia, più intenso il suo amore per la solitudine. Ciò non ostante negli studii non andava male; era anzi tra i primi, specialmente nella composizione. Ma il metodo degli studii stessi e gl'insegnanti erano tali, che nessun solido acquisto poteva derivarne neanche ai più studiosi. « Tutte le idee » dice l'Alfieri stesso « erano circoscritte, o false o confuse; nessuno scopo in chi insegnava; nessunissimo allettamento in chi imparava. Erano insomma dei vergognosissimi perdigiorni, non c'invigilando nessuno, o chi lo faceva nulla intendendovi ». Tutto lo studio consisteva, del resto, nella lettura dei più facili autori latini, fino alla classe di retorica. Poi, ne' due anni di filosofia, geometria o fisica la mattina, logica o etica nel pomeriggio. Materie facoltative la geografia, la musica e il ballo. Stupendo accozzo codesto, con cui si veniva tacitamente a riconoscere che era permesso non sapere dove fosse l'America proprio come non saper ballare un minuetto. Letteratura italiana, nulla. E de' nostri autori l'Alfieri non conobbe in quegli anni che l'Ariosto, avuto furtivamente da un compagno e pagato mezzo pollo al volume, il mezzo pollo del pranzo domenicale; il Metastasio, di cui aveva letto alcuni melodrammi come libretti d'opera

di varii carnevali; e qualche commedia del Goldoni. Al teatro l'Alfieri andò per la prima volta nelle vacanze del 1762, condottovi da uno zio Benedetto, architetto tra i più valenti del suo tempo in Piemonte. Si dava un'opera in musica in gran voga, e l'impressione che il fanciullo ne provò fu straordinaria.

Già la sua eccezionale sensibilità estetica si era rivelata in molte guise fin dall'infanzia. Il supplizio della reticella lo riempie d'orrore anche per l'accoramento d'essere brutto. Il correre a gran trotto con la vettura da Asti a Torino lo rapisce di una pazza gioia. L'aspetto magnifico della capitale piemontese lo percuote di stupore e di piacere, tanto che, per qualche tempo, ei dimentica perfino il dolore d'aver lasciato la casa nativa. Per il suo più formidabile emulo di studii, che spesso lo superava col dono d'una memoria prodigiosa, non riesce a sentire quel rancore tanto spontaneo in un fanciullo del suo amor proprio, perchè quel suo compagno era bellissimo. Il cameriere Andrea, che gli era stato dato dalla famiglia per compagnia e assistenza nell'Accademia, rozzo e beone, lo maltrattava, lo batteva perfino, lo trascurava quand'era ammalato, lasciandolo chiuso in camera, solo, per ore ed ore, a covare la sua tristezza. Pure, il fanciullo lo amava, e quando glielo tolsero di torno ne pianse e sospirò lungamente; e ciò perchè quel barbaro era però uomo di vivacissima intelligenza, e raccontava novelle piene di spirito, d'affetti e d'immagini.

È facile dunque intendere come la prima audizione d'una musica al teatro producesse in lui un'impressione incancellabile. Per più settimane gliene rimasero tutte commosse e vibranti le più intime fibre, ed ei restò immerso in quel tempo in una profonda e dolcissima malinconia, con un ribollimento di fantasticherie nel cervello, che lo avrebbe spinto a far versi se ne avesse saputo fare. Ed è notevole come poi il poeta maturo conservò questa estrema impressionabilità per la musica, e, secondo che egli stesso afferma, ideò quasi tutte le sue tragedie sotto l'impressione di audizioni musicali.

A quattordici anni, secondo le leggi piemontesi, il pupillo era libero dalla tutela; e giunto a quell'età, l'Alfieri, cui per di più era intanto anche morto lo zio tutore, si trovò ricco e padrone di sè. Padrone cioè di compensarsi di tutte le umiliazioni, le ferite e le sofferenze durate in que' primi anni; padrone di sfogare tutto quel tesoro d'affetto e di passione, che, non potuto mai dar fuori e rimasto a covare nell'anima, s'era come inacidito e corrotto; padrone, infine, di praticare pienamente nella vita tutta l'ineducazione teorica accumulatasi in lui nella trascuraggine pedagogica dei suoi primi anni. Rimasto nel collegio, ma passato quasi subito nel cosiddetto primo appartamento, che era la camerata dei più ricchi e dei più grandi, non soggetti quasi a regola o freno di sorta, ei fu in parte quel che doveva essere: dissipato, ozioso, sfrenato, prodigo del suo in abiti sfarzosi, cavalli e peggio. Ma ho detto in parte;

chè il rimprovero d'una voce intima che lo richiamava a qualcosa di più serio, e lo sgridava della sua ignoranza, e gli parlava della vanità di quella sua vita, e gl'insinuava lo scontento in ogni piacere, non taceva mai del tutto entro di lui. Il male si era che, anche a volerla ubbidire, egli non avrebbe saputo donde incominciare nè cosa farsi. Non solo non sapeva, ma non sapeva neanche che cosa bisognasse sapere. E leggicchiava per puro divertimento, senz'ordine, senza metodo e senza scopo, libri francesi, per lo più romanzi, che l'aiutavano stupendamente a disimparar l'italiano.

Con un cuore come quello dell'Alfieri, traboccante di passione, di malinconia, d'amor proprio e di senso estetico, il sole dell'amore non poteva tardare a spuntare sull'orizzonte della vita. E spuntò nel suo sedicesimo anno, quando il giovinetto, trovandosi in campagna con due fratelli amici suoi, si innamorò perdutamente d'una loro cognata. Una profonda mestizia, una brama continua e insieme paura dell'oggetto amato, un non saper che dirle quando si trovava a lei vicino, un correr poi, tornati in città, per tutti gli angoli di Torino solo al fine di vederla passare un istante, un non poterla neanche nominare senza esserne profondamente turbato, tali i sintomi di questa prima passione. Passione da adolescente, se si vuole; ma vera passione, nella sua forma più nobile e profonda, sola produttrice di grandi effetti, notevolissima in un giovane rotto ormai ai facili piaceri della vita. Benedetta passione che ci as-

sicura che Vittorio Alfieri è salvo, che il suo cuore è incorrotto. Un uomo non fa disperare di sè finchè gli amori non hanno spenta in lui la capacità dell'amore, finchè le donne non hanno abbattuto in lui il sacro idolo della donna.

L'amòre, la musica, il mare, sono forse le tre consolazioni più infinite che Dio abbia concesso alla misera umanità come ristoro de' suoi dolori e come compenso alla sua piccolezza. Alfieri conosceva ormai i portentosi effetti delle due prime, gli mancava di sperimentare la terza. E la provò nell'autunno di quello stesso 1765, in cui fece una corsa fino a Genova, e si sentì rapire in estasi all'apparire improvviso dell'immensa distesa turchina, nè poteva saziarsi di pascerne l'anima e gli occhi. Ma per quanto sodisfatto del suo viaggetto, non potè presto non sentire la meschinità delle sue cognizioni in fatto di paesi rispetto a quelle degl'Inglesi, Tedeschi, Polacchi, Russi, e simili, suoi compagni d'Accademia. L'amor de' viaggi in sè, accoppiatosi all'amor proprio, gli mise in corpo una pazza voglia di girare il mondo. E, terminati gli studii, riuscì ad ottenere dal Re la licenza di viaggiare fuori di Stato.

S'inizia così un periodo di sei anni di viaggi, dal 66 al 72. Percorre prima tutta l'Italia, la Provenza, Parigi, l'Inghilterra, l'Olanda; poi, rimpatriato e fermatosi un mezz'anno a Torino, si rimette in via. E visita l'Austria, l'Ungheria, la Germania, la Danimarca, la Svezia, Pietroburgo; e poi di nuovo la Germania, di nuovo l'Olanda, di nuovo l'Inghilterra.

Indi, per l'Olanda e la Francia, la Spagna e il Portogallo; di nuovo la Francia, e ritorna in Italia. Quasi tutta l'Europa era passata così in sei anni sotto i suoi occhi: sei anni di giri senza regolarità, senza metodo, senza scopo; sei anni di dimore inutili, di folli corse, di capricciose brusche partenze, di vergognose omissioni. Viaggi d'un gran cuore esuberante mal governato da un cervello incolto. Le memorie dei grandi uomini non lo interessano o non lo commuovono. A Milano, nella Biblioteca ambrosiana butta là un autografo del Petrarca, mostratogli con religioso riguardo; passa da Ferrara senza curarsi della tomba di Ariosto; da Padova, senza sapere che là presso riposa il cantore di Laura; da Avignone e da Valchiusa, perfettamente incurioso delle memorie di quel grande padre della nostra lirica. I monumenti dell'arte, incolto com'è, lo attraggono in generale molto meno che gli spettacoli della natura. Visita Firenze come un Vandalo; a Roma si limita a quattro o cinque monumenti, tornando sempre a veder quelli senza curar gli altri; a Bologna non visita la Pinacoteca; a Venezia, dopo la prima grandissima impressione della meravigliosa città, si chiude in casa a piangere e sospirare, e parte senza quasi aver visto nè chiese, nè gallerie, nè musei; a Madrid trascura di visitar l'Escuriale. Invece lo rapisce sempre la vista del mare: sfoga le sue malinconie a Napoli cavalcando senza riposo per le rive del golfo; da Marsiglia si reca ogni sera con diletto infinito su un piccolo promontorio della costa, donde, vol-

gendo le spalle alla terra, non si scorge che cielo ed acqua, e vi passa ore ed ore a fantasticare. E poi si esalta della malinconica e severa natura svedese, si sente rapito dalle corse in islitta sui deserti boreali, va in estasi allo spettacolo grandioso del disgelo, si bea della grandiosa solitudine dei deserti dell'Aragona, gli resta nella mente come l'immagine d'un paradiso quella de' fioriti dintorni di Valenza. Ma dappertutto e sempre lo segue una noia, un vuoto, uno scontento, un'irrequietezza, una malinconia; e gli s'agita dentro un fervore d'immagini, di fantasie, d'affetti, a cui unico sfogo erano i sospiri, e, talora, un dirottissimo pianto. Sotto la scorza dell'ignorante ribolliva la lava del poeta, e si sprigionava, come poteva, per gli occhi, in quei versi senza parole che sono le lagrime.

Ma quella scorza, al ritorno in patria, era alquanto meno spessa e dura. Infiniti uomini e cose erano, bene o male, passati sotto la sua osservazione. Il confronto fra la libera Inghilterra e la rimanente schiava Europa gli aveva insegnato quanto più respirabili siano le aure d'un paese non oppresso da tirannia, ed avea quindi imparato ad amare la libertà d'ardentissimo amore. I teatri di Francia e di Inghilterra, di quella specialmente, gli avevan dato una cognizione sufficiente della letteratura drammatica di que' popoli. Al termine del primo viaggio, avea comperato a Ginevra un baule di libri francesi, e una volta a Torino li avea letti tutti; onde Rousseau, Montesquieu, Voltaire, Helvetius, gli erano in parte

familiari. Le Vite di Plutarco lo avevano, in quel tempo medesimo, acceso d'entusiasmo. I Saggi di Montaigne erano stati suo viatico prediletto nel secondo viaggio per l'Europa. A Parigi aveva acquistato, e poi leggicchiato, una raccolta in trentasei volumi de' principali poeti e prosatori italiani. In Ispagna aveva letto il Don Quijote, in ispagnuolo. A Lisbona avea fatto la preziosa conoscenza del dottissimo Tommaso Valperga di Caluso, la cui conversazione gli era giovata non poco; e presso di lui aveva avuto un momento di divina estasi poetica, sentendo recitare l'ode del Guidi alla Fortuna, onde il dotto piemontese lo avea preconizzato poeta. Ed infine, se l'archivio della vita ha sede nel cuore non meno che nel cervello, possiamo anche aggiungere che l'Alfieri tornava in patria dai suoi viaggi con la coltura arricchita da due profonde cicatrici nel cuore. Erano le tracce di due ardentissimi amori. Sbocciato l'uno all'Aja, durante il primo viaggio: amore svisceratissimo, folle, per una bella giovinetta, pur troppo maritata, dolce e mite come la natura olandese che le avea dato la vita. Ma sulle coste della placida Olanda rugge il mare più scuro e tempestoso d'Europa, e con la più fiera tempesta terminò quest'amore del poeta. Costretto a separarsi dalla sua bella, dopo aver folleggiato come se avesse perduto realmente il senno, ei volle finalmente dar termine ai suoi giorni infelici. Chiamò un chirurgo per farsi cavar sangue, e restato poi solo, come per dormire, si sbendò i tagli per lasciarsi morire dissanguato. Buon per lui, e più

ancora per noi, che il suo fidato servo si avvide di tutto e mandò a vuoto il folle tentativo; e risparmiando per allora una brutta tragedia, venne a preservarne tante e sì stupende alla nostra letteratura.

L'altro amore si accese a Londra, durante il secondo viaggio. Fierissimo e disperato anche questo, ed anche questo, ahimè, per una maritata: una delle dame più ragguardevoli di Londra. Dopo qualche mese di pazzie e di disperate imprudenze, il marito venne in chiaro della tresca. Provocazione in teatro, duello, processo per divorzio; e ne sarebbe seguito il matrimonio dell'Alfieri con la sua bella, se i giornali, che già a quell'epoca felicitavano Londra, non avessero divulgato la notizia che delatore della tresca al marito era stato un suo palafreniere, amante anch'esso della padrona e geloso del rivale italiano. Figurarsi la gioia di quel povero marito, che si credeva monarca e si trovò ad un tratto triumviro. E figurarsi pure la consolazione dell'Alfieri! La donna, vistasi scoperta in tutto, volle almeno ricavarne una scena eroica, e si dette l'aria di confessar ogni cosa spontaneamente al suo nobile amante. Il quale, sdegnato e disgustato della doppia commedia, non ebbe, pure, la forza di distaccarsi subito dalla perfida. E in odio a sè stesso, trascinò questo ormai vilissimo amore di città in città, per varie parti dell'Inghilterra, finchè la vergogna fu più forte d'ogni altro sentimento, ed egli bruscamente si liberò.

Tornato adunque a Torino dai suoi viaggi, con l'intelletto e il cuore così disordinatamente arricchiti

ed esperti, l'Alfieri vi mise su casa con gran lusso, e si diè alla vita più sfarzosa e sfrenata. Ma correndo così in ogni senso le vie del piacere, non trovava pace all'irrequietezza che lo consumava, più che non ne avesse trovata fino allora inseguendo la pace per tutta l'Europa. E in mezzo alla sua dissipazione, di tanto in tanto, un vago desiderio di scrivere qualcosa, di plasmare e architettare in qualche modo almeno una parte della fervida materia che sentiva ribollire nell'anima e nel cervello, egli lo provava. E qualcosa scribacchiò pure, in cattivo francese, per una società d'amici che, riunendosi ogni sera, aveva destinato una seduta settimanale alla lettura di lavori dell'uno o l'altro dei soci. Quand'ecco, a soffocare questi deboli conati d'un grande intelletto che cercava affannosamente la sua via, egli incappa di nuovo mani e piedi in una « terza rete » amorosa, che lo tenne poi vergognosamente avvinto per un anno e mezzo circa. Era una donna di buona nascita, ma di fama non altrettanto buona; più attempata di lui, con cui egli aveva avuto una passeggera relazione all'uscir dell'Accademia. Ora dimorava a lui dirimpetto, simulò per lui un folle amore, ed egli, facilissimo ad infiammarsi, restò preso. Ma dentro di sè non poteva non vituperarsi per questo amore, tanto più basso dei due primi. E vergognandosi a morte, ma traendo giorni interi a fianco della sua amante, ruggendo, fremendo, ammalando quasi a morte per lo strazio della lotta, tentando due volte di fuggire altrove, e tornando vergognosamente

indietro dopo le prime poste, trascinò la catena, sempre più grave alla sua coscienza, fino al principio del 75: in cui, stufo e stomacato, deliberò ad ogni costo di troncarla. Giurò a sè stesso di non tornare mai più da quella signora; per obbligarsi moralmente con qualcuno, scrisse a un amico, che da un pezzo lo rimproverava della sua vita, annunziandogli la sua immutabile risoluzione; e per confortar l'obbligo morale con un impedimento materiale, si tagliò la coda dei capelli, senza la quale nessuno della sua condizione avrebbe osato a quei tempi mostrarsi in pubblico. Quindi, per aizzare il suo amor proprio col puntiglio di vincere una tentazione maggiore, si propose di non muoversi dalla propria casa, donde poteva vedere e sentire benissimo ad ogni momento la sua bella, dimorante di faccia. Furono, i primi giorni, giorni di furore, ch'ei passò ora come istupidito, ora urlando e ruggendo, col cuore in tempesta, la mente offuscata, incapace assolutamente di qualsiasi occupazione per distrarsi. Una bufera simile non l'aveva ancora provata in vita sua. Poi la bufera a poco a poco s'acquetò, la calma s'andò facendo nell'animo suo, una relativa serenità ne' suoi pensieri. Ed al primo raggio del rinascente intelletto, dal terreno del cuore, mosso ormai fino addentro dal ferro del dolore, e abbastanza ormai fecondato di lagrime, spuntò un sonetto: primo germoglio precursore di quella lussureggiante foresta di grandiose roveri e cerri che fu la produzione alfieriana.

Felice di questo suo primo parto, lo mandò al

padre Paciaudi, dotto e benigno amico suo, che per incoraggiare il principiante finse di trovarlo buono. La lode infiamma il nascente poeta a meritarne di nuove e più degne. Circa un anno prima, vegliando una sera la sua amante ammalata, egli aveva, così, per ammazzare il tempo, schiccherato alcune scene dialogate di una *Cleopatra*. Lasciato poi il manoscritto interrotto, a macerare sotto il cuscino d'una poltrona, se l'era portato a casa prima della rottura con la bella, senza peraltro lavorarvi più seriamente. Ora riprende il manoscritto col fermo proposito di condurlo a termine, correggerlo, farne una tragedia. Era un' impresa disperata. Ortografia, grammatica, metrica: in tutto peccava quell' informe abbozzo, tutto mancava all' improvvisato autor tragico. Ma la piena di un ardentissimo desiderio di lode lo trascinava ormai verso la meta sognata. Sfogliando grammatiche, retoriche e vocabolarii, riducendo a vocabolario e a grammatica ogni uomo colto che avesse la sventura di capitargli sotto, imponendo a sè stesso di riuscire ad ogni costo, vincendo le tentazioni mondane, spesso rinascenti, col farsi legare alla seggiola da studio, in pochi mesi la *Cleopatra* era pronta. O meglio, gli parve pronta. Chè, avviatala al Paciaudi per averne un parere spassionato, il buon padre gliela rimandò con tale una frangia d'osservazioni e di critiche, ch'egli s' indusse a rifarla di sana pianta. Nuovi sforzi eroici, condotti eroicamente a termine. E così rifatta, la tragedia fu rappresentata al teatro Carignano, quello stesso ove l'anima del-

l'Alfieri adolescente s'era schiusa ai divini piaceri della musica, il 16 giugno 1775, insieme con una farsetta paracadute dell'Alfieri stesso, intitolata *I poeti*. Il successo fu grande, ma l'autore non ne insuperbì punto. Chè anzi, già pentito d'essersi prematuramente esposto al pubblico, si adoperò perchè le rappresentazioni fossero sospese dopo la seconda sera. Altri e ben più meritati successi ei già sognava di certo nella fervida fantasia; e il sorriso della gloria, intraveduto nell'oscuro avvenire, gli faceva disdegnare quelle facili carezze d'una effimera notorietà.

Ora dunque il gagliardo giovane è risolutamente avviato per la via della gloria. Via tutta luce alla meta, tutta spine nel cammino; e spine penosissime per lui, che, sentendo già in sè la vocazione di poeta, doveva però tornare a studii quasi puerili e mettersi a imparare l'italiano. Per quanto fin d'allora avverso ai Francesi, in francese era pure avvezzo ad esprimersi d'ordinario, e maneggiava questa lingua, se non correttamente, certo con efficacia. Ma quando si provava a voltare in italiano pensieri già in modo felice espressi nell'altra lingua, essi s'illanguidivano e snaturavano a segno da non esser più riconoscibili. L'arte di rendere perfettamente il pensiero, in che poi si compendia tutto il segreto dello scrittore, l'Alfieri con la lingua italiana non la possedeva neanche alla lontana: e quella gli bisognava acquistare a suon di gobba.

I consigli e gli ammaestramenti del Paciaudi e

d'un acuto suo coetaneo, Agostino Tana, lo confortarono ed aiutarono non poco nel suo travaglio di rifarsi scolaretto a ventisei anni, con un carattere impaziente e intollerante come il suo. Ma soprattutto lo aiutò la sua volontà: di cui si potrà, se si vuole, discutere la tenacia in altri fatti della sua vita, ma non certo in questo, che ne fu poi il maggiore. Mentre abbozzava altre tragedie e si esercitava a mettere in versi tutti i pensieri che gli venivano, affannosamente cercando qua e là un buon tipo di verso sciolto per il dialogo tragico, come semplice studio di lingua lesse e postillò verso per verso tutti i principali poeti italiani, incominciando dai più facili, chè non tutti ancora li intendeva; e poi anche tutti i principali prosatori del Trecento e, nientemeno, del Cinquecento, che non ne ha dati pochi. Avvezzo allo stupendo ed agile stile dei prosatori francesi, ei doveva provare, alle prese con quei nostri pesanti e pedanti cinquecentisti minori, qualcosa come se, sequestratigli i suoi diletti cavalli, lo avessero costretto a cavalcare sui buoi. E fremeva ma sopportava, lasciandosi solo talvolta andare a qualche scatto violento. Come allora che, essendo un giorno il buon Paciaudi arrivato da lui tutto sorridente, con un Galateo di monsignor Della Casa, perchè lo leggesse e studiasse ben bene, ei l'aprì, ed alla vista di quel *conciossiachè* che intona pomposamente il primo vuoto periodone, preso da un impeto irresistibile di collera, in presenza del buon donatore attonito, lanciò il libro dalla finestra. Non aveva proprio letto il Galateo!

Intanto gli era venuta addosso una gran vergogna d'aver quasi dimenticato il latino. E provava pure il bisogno di questa lingua per allargare il campo delle sue letture drammatiche, con Seneca e con le traduzioni latine dei tragici greci. Quanto alle tragedie francesi (che del resto conosceva abbastanza per via dei teatri e doveva anche aver lette un po' più che non dica) se n'aveva a privare per il giuramento fatto di non leggere più una riga di quella lingua durante i suoi studii d'italiano. E su Shakespeare, oltrechè avrebbe dovuto leggerlo in francese, non volle indugiarsi, perchè gli piaceva troppo e temeva, dice, di perdere l'originalità. Era davvero un bell'originale!

Eccolo dunque tornare ragazzo anche per lo studio del latino, e rimettersi sotto il pedagogo e rincominciare da Fedro; mentre, terminata la lettura degli autori nostri, la rincominciava di nuovo, postillando e studiando un'altra volta, tutti di seguito, poeti e prosatori, grandi e mediocri, per mettersi in testa quella benedetta lingua italiana. Ma studiare sui libri è come fare la cura delle acque minerali in bottiglie; e nella primavera del 1776 l'Alfieri, che s'avvedeva di concluder poco, deliberò d'andarsi a tuffare nella sorgente, recandosi in Toscana. Stette un mese e mezzo a Pisa, ove chiese e tollerò consigli buoni e cattivi dai professori di quell'Università; e poi tre mesi a Firenze. Finchè nell'autunno l'antico Alfieri, non ancora ben morto, richiamato a Torino dalle comodità di casa propria e dagli amati

cavalli, prese il sopravvento sull'Alfieri nuovo e lo trascinò daccapo in patria.

In questi due anni aveva intanto portate più o meno avanti cinque tragedie: il *Filippo*, il *Polinice*, l'*Antigone*, l'*Agamennone* e l'*Oreste*. E aveva continuato, per esercizio di stile, a fare un diluvio di rime.

Ma la sospirata meta era ancora lontana. Sul finire del 76 riuscì, sì, a fare un buon sonetto: il primo, almeno, che paresse tale all'amico censore Agostino Tana; e parecchi altri buoni tennero dietro a quello. Ma lo stile tragico era ancora un pio desiderio. Laonde nel maggio del 1777, eccolo di nuovo a deliberare di tornarsene in Toscana. E questa volta con perfetto amore ed accordo dell'Alfieri antico e del nuovo: questo, tutto preso dal fine letterario del suo viaggio; quello, tutto glorioso di condurre con sè otto cavalli e un corrispondente séguito di persone, e di andare a fare in Toscana la figura del gran signore! Il poeta si trattenne prima cinque mesi a Siena, ove si strinse d'amicizia con Francesco Gori-Gandellini, uomo aureo di mente e di cuore, che fu poi finchè morì il migliore dei suoi amici. Indi passò a Firenze. Dove lo aspettava tal cosa da cui tutto il resto della vita sua doveva essere come trasformato e irradiato: l'amore corrisposto con Luisa Stollberg, contessa d'Albany. Era costei moglie di Carlo Eduardo Stuart, ultimo discendente dell'infelice Maria, e pretendente al trono d'Inghilterra. La giovinezza di lui era stata illuminata da un episodio

eroico: il tentativo, a mano armata, d'una riconquista del trono avito, con sbarco furtivo in Iscozia, marcia trionfale fino a centotrenta miglia da Londra, ed una onorevole ma totale disfatta. Ora, ammogliato per convenienze politiche alla Stollberg molto più giovane di lui, invecchiato, avvilito, rovina di sè stesso, s'era dato al vino, cercando nel bicchiere l'oblio della fallita corona. Forse in lui non era al tutto spenta la nobile favilla antica, e una donna diversa da Luisa Stollberg, che lo avesse sinceramente amato e avesse dedicata tutta sè stessa alla rigenerazione morale dell'uomo, avrebbe potuto ravvivarla. Ma Luisa, costretta in parte al matrimonio da interessi di famiglia, e, in quanto non costretta, adescata solo dal pur velato fulgore della corona di re in esilio, non lo aveva amato mai, nè era donna da soffiar sulle ceneri in cerca di faville. E traeva al suo fianco giorni poco lieti, tra il disgusto e la noia, consolata solo, conquistatrice più fortunata di suo marito, da platoniche conquiste, che le avevan fruttato il nome di « regina dei cuori ». Così la conobbe Alfieri. Bella, intelligente, infelice, parlò ai suoi occhi, alla sua mente, al suo cuore; ed ei l'amò con tutta la passione di cui era capace. Questo amore veniva finalmente a stabilir l'equilibrio della sua vita psicologica, da lui consciamente e inconsciamente cercato attraverso tante tempeste fin dai primi anni. La sete di meritata e degna lode aveva ormai, o almeno presentiva la sua piena sodisfazione nella gloria letteraria; il bisogno di amare aveva trovato un oggetto ove

posarsi stabilmente; e la donna amata era poi tale che, non che essere d'ostacolo al conseguimento di quella gloria, gli era a ciò di fortissimo sprone. Il dare e l'avere dell'anima sua erano pienamente paghi e accordati e per la prima volta ei si sentì contento.

Ma era Luisa Stollberg degno oggetto di tanto amore? I più disparati giudizii sono stati pronunziati su questa donna. Certo non era quell'ideale di perfezione che sembrò all'amante, e che forse si sarebbe in lui molto offuscato, se dalla tomba avesse potuto vedere quanto presto la buona compagnia del pittore francese Francesco Saverio Fabre asciugasse le lagrime della contessa. Ma certo è pure che non dovè essere quella volgare pettegola che alcuni vorrebbero, una donna che fu circondata di rispetto da tante degne persone, quali, per dirne una, Tommaso di Caluso. E lo stesso fatto che Vittorio Alfieri ne parla sempre ne' termini della più alta ammirazione, non è per noi senza un grave significato. Poteva esserne un po' abbagliato l'amante, ma non addirittura accecato, e per vent'anni. Che quand'anco in quell'ammirazione ci sia qualcosa di voluto, quand'anco essa sia frutto d'un cavalleresco rispetto che lo abbia ritenuto dal tratteggiar sinceramente anche le ombre di quella figura, resta sempre ch'ei la credè degna almeno di sacrificarle in parte la sua sincerità: che non è poco.

Una domanda piuttosto sorge o torna spontanea nella mente a proposito di quest'amore alfieriano.

Ma quest'uomo non sapeva innamorarsi che di maritate? Per una maritata doveva essere anche il grande e definitivo amore della sua vita? Fanciulle con cui poter essere pienamente e legittimamente felice, per lui non esistevano? — Tempi diversi! Tempi in cui a un amore illegittimo somigliava assai da vicino il legittimo uso del cavalier servente. Tempi in cui il matrimonio, invece di essere il coronamento e la sanzione del connubio di due anime irresistibilmente attratte e fuse tra di loro, era, quasi di regola, la presentazione di due anime totalmente ignote l'una all'altra. Tempi in cui la fanciulla era assai più che non oggi un muto enigma, ove l'animo d'un uomo desideroso d'amore non sapeva se avrebbe o no trovato la risposta. Nel caso particolare dell'Alfieri, bisogna poi pur aggiungere che la condotta brutale del marito giustificava in parte anche agli occhi dei buoni l'oblio della moglie pei suoi doveri coniugali. Certo è che quell'uomo veramente aureo che fu Francesco Gori-Gandellini, nonchè distogliere l'Alfieri dalla nuova catena, l'incoraggiò anzi a ribadirla. Certo è che quando il poeta si unì poi definitivamente alla donna, vivente ancora il marito, l'abate di Caluso, uomo santo ed intemerato, non si fece scrupolo d'andare a trovare la coppia in Alsazia, passando qualche mese con loro, e rider di cuore insieme d'una profferta di matrimonio di cui la madre di Vittorio lo aveva incaricato. Alla quale madre poi il poeta, e non gli parve di far cosa sconveniente, giunse fino a presentare e lodare la donna sua. Altri tempi! dai quali po-

tremo ringraziare Iddio di vedere i nostri abbastanza mutati, ma di cui non possiamo disconoscere gli usi e i sentimenti se vogliamo giudicar con giustizia uominì e cose. Siamo pure severissimi coi tempi medesimi, ma non dimentichiamo che in ragione diretta di tale severità deve misurarsi la nostra indulgenza per i singoli individui che in quelli menarono la loro vita.

Stabilitosi definitivamente a Firenze, e, per esser più libero dal governo del Piemonte, fatta donazione di tutto il suo alla sorella, col contraccambio d'una somma di danaro e una pensione vitalizia; smesso o diminuito il lusso dei cavalli, delle vesti, di tutto il suo trattamento; ecco dunque l'Alfieri dedito tutto quanto alle due luci dell'anima sua, la gloria e l'amore. Tutto assorto il giorno ne' suoi lavori, in un dolce presentimento di quella; tutto beato la sera dei dolci conforti di questo. Ma ne' primi tempi le relazioni tra i due non si spinsero più oltre delle amichevoli conversazioni serotine. Il marito, nè per gelosia nè per amore, ma per orgoglio e abitudine, vegliava. E quando il sonno dell'ebbrezza non gli chiudeva gli occhi, pare vedesse per due. Ma l'Alfieri si sentiva pago di quel che aveva: angustiato solo dalle sevizie che il marito usava continuamente verso la moglie.

Si giunse così alla notte di S. Andrea del 1780, nella quale Carlo Eduardo, più ubbriaco del solito, dopo aver caricato la moglie di busse, arrivò fino a

tentar di strangolarla. La rottura, che minacciava da tanto tempo, fu definitiva. Dopo qualche giorno ella si rifugiò in un monastero di Firenze, e di là, col permesso delle autorità di separarsi ormai per sempre dal marito, passò in un monastero a Roma: ove dimorava un cognato cardinale, fratello di Carlo Eduardo, che aveva però preso le parti della contessa. L'Alfieri non potè seguirvela subito; ma essendogli impossibile di restare a Firenze solo e sconsolato, cercò la distrazione nel movimento, e partì, scegliendo a meta del suo viaggio Napoli: sarebbe almeno passato da Roma, avrebbe almeno potuto vedere la donna sua. E la vide infatti, ma dietro la grata del monastero ed il velo che le lagrime facevano ai suoi occhi. Vivendo di posta spedita e posta ricevuta, restò in Napoli fino al maggio; quando, non potendo più assolutamente resistere lontano dalla metà di sè stesso, sfidò ogni riguardo e se ne tornò a Roma. Quivi, con intrighi e strisciamenti ai potenti, ch'egli stesso candidamente confessa, ottenne dal governo papale di poter fissare la sua dimora. E ricuperata così la pace dell'anima e tornato agli studii, s'iniziò nella sua vita un nuovo beato periodo di lettere e di amore.

Nel campo di quelle avanzava di giorno in giorno. Frequentò in Roma molte società, lesse qua e là alcune delle sue tragedie; e giudicandone col criterio suo, di osservare soprattutto l'attenzione degli spettatori e la loro immobilità sulle sedie durante la lettura, gli parve piacessero molto. Un gran successo

ebbe la recita dell'*Antigone* in un teatrino privato dell' ambasciatore di Spagna. E un successone, ch'egli, non si comprende proprio bene perchè nella sua autobiografia tace, fu la lettura del *Saul* nell'accademia dell'Arcadia; a cui in quell'occasione fu ascritto, col dolce nome di Filacrio Eratrastico. Incoraggiato da queste prove, al principio del 1783, trovandosi compiuti i manoscritti di quattordici tragedie (*Filippo, Polinice, Antigone, Virginia, Agamennone, Oreste, Rosmunda, Ottavia, Timoleone, Merope, Maria Stuarda, Congiura dei Pazzi, Don Garzia* e *Saul*) deliberò di tentare la prova della stampa per le prime quattro; e temendo gli scrupoli eccessivi della censura romana, ne incaricò l'amico Gori a Siena.

Anche sul terreno dell'amore le cose non erano stazionarie. Le relazioni tra il poeta e la donna, senza forse esser giunte ancora alle estreme conseguenze, avanzavano però giornalmente, con alfieriana impazienza, verso la catastrofe. A Roma cominciava a mormorarsene. Carlo Eduardo era in fondo un pezzo grosso, la Curia romana non voleva farselo nemico sembrando ospitar l'adulterio, e, infine, il poeta capì che le aure del Campidoglio non erano più per lui e che, ad evitare un'umiliazione, il meglio era prevenire uno sfratto con uno sgombero. E il quattro maggio del 1783, ferito nelle due parti più vitali dell'anima sua, l'amore e l'amor proprio, ei dovette lasciare la città eterna, dirigendosi verso la Toscana. Dove, ad inasprirgli le ferite, trovò gior-

nali e giornaletti pieni di acerbe e disoneste censure contro le quattro tragedie ormai pubblicate. Erano i primi saggi di giornalismo che lo riguardassero. « E allora soltanto » dice l'Alfieri « penetrai nei recessi di codesta rispettabile arte, che biasima o loda i diversi libri con eguale discernimento, equità e dottrina, secondochè il giornalista è stato prima o donato e vezzeggiato, o ignorato e sprezzato dai rispettivi autori ». È l'Alfieri che parla.

Più benigna accoglienza avevan le tragedie trovata al di là dell'Appennino, ove il poeta si recò peregrinando alle tombe di Dante, Petrarca ed Ariosto. Tornò poi in Toscana, a curarvi la stampa di altre sei tragedie. Se non che, non trovando pace, insodisfatto nell'amore per la forzata lontananza dalla sua donna, deluso in parte nell'aspettazione del successo letterario, gli si mette l'animo in iscompiglio, e balena in lui per l'ultima volta un lampo dell'uomo antico. Ed eccolo improvvisamente lasciar ogni cosa, recarsi in Inghilterra per comperar cavalli, trattenersi colà quattro mesi nell'ozio intellettuale più completo, e tornarsene l'anno appresso in Italia con un seguito di quattordici di quei quadrupedi, coi quali ei varca felicemente le Alpi, glorioso e trionfante più d'Annibale: quasi più sodisfatto d'essere padrone di quattordici bei cavalli che autore di quattordici buone tragedie.

La sua donna aveva frattanto ottenuta la liberazione da Roma e il permesso di recarsi in Isvizzera. L'idea di potersi ritrovare con lei lo rimescolò tutto:

per convenienza non potè seguirla subito, ma dopo una breve dimora a Torino ed a Siena si mise in via, ed il 17 agosto si ricongiungeva con lei a Colmar, in Alsazia, dopo quasi sedici mesi di separazione. Gli bastò ritrovarsi con la donna amata per sentir rifluire la vena poetica, inaridita in quei mesi di ozio e di scontento, ed in quei giorni ideò ad un parto tre nuove tragedie: *Agide, Sofonisba* e *Mirra*. Stettero di nuovo separati durante l'inverno: ella a Bologna, egli a Pisa; per ritrovarsi poi di nuovo in Alsazia, ove il poeta mise sù casa. E fra l'Alsazia e Parigi passò la sua vita fino al 1792, sempre, salvo qualche breve intervallo, insieme con la contessa; con cui vivevano ormai come legati da legittimo nodo, Furono questi, almeno in principio, gli anni culminanti della vita di lui. Sicuro padrone ormai della sua arte, amante ed amato padrone della sua donna, abbastanza giovane per non guardare ancora con malinconia al passato, abbastanza maturo da non porre più la meta del viver suo nell'avvenire, con gli amati libri come pasto dell'anima, coi diletti cavalli per esercizio e ristoro del corpo, ei si poteva dire felice, di quella felicità almeno che è la somma concessa ai mortali: di vivere con l'anima nel presente, senza rimpiangere e senza agognare. E la felicità giunse al suo colmo, toccando, a detta dell'Alfieri medesimo, la felicità intera, quando il buon Caluso si recò a passare l'estate del 1787 in Alsazia, presso gl'illustri suoi amici. Ma durò poco. Una grave malattia condusse il poeta in fin di vita, e quando scampò dal

pericolo rimase lungo tempo come istupidito e annichilato; poi il Caluso partì, e il poeta restò con l'amaro rimpianto di non averlo più, e impigliato in un laberinto di guai per la stampa di tutte le sue opere, che aveva iniziata, parte a Parigi presso il Didot, parte a Kehl dal Beaumarchais.

Intanto rosseggiavano all'orizzonte i primi bagliori della rivoluzione. L'Alfieri la aspettò e salutò come un'aurora della tanto sospirata libertà; e la presa della Bastiglia gl'ispirò un'ode ardentissima. Ahimè! l'aurora era un incendio, il più terribile e feroce degl'incendii. La libertà, la donna divina della sua mente, nel cui culto il poeta aveva riposto tanta parte della sua gloria, e che da venti anni egli invocava scendesse dal cielo a sparger fiori sull'umanità oppressa, ei la vedeva invece folleggiare come sgualdrina ubbriaca, a seminare odio e violenza per ogni dove. Questo era il compimento del tanto vagheggiato sogno! — Era colpa degli uomini, colpa di quei Francesi ch'egli avea avuto in uggia fin da fanciullo, e per cui ora gli s'accendeva nell'animo un odio feroce! L'ideale restava puro, intatto nella sua divina bellezza! — Parole! L'infelice prova dovè essere per l'animo dell'Alfieri una scossa terribile, un travolgimento d'opinioni, uno scompiglio d'idee, ch'egli non osava forse confessare nemmeno a sè stesso, ma gli doveva far sanguinare il cuore! La pubblicazione già pronta de' suoi due roventi trattati di libertà, *Della tirannide* e *Del Principe e delle lettere,* fu da lui sospesa per timore di sembrar complice delle infamie rivoluzio-

narie. Qualche cosa nella sua vita era tramontato per sempre: c'era ormai in essa il raggio spento d'un'illusione, qualcosa che apparteneva ormai solo al passato e non si sarebbe rinnovato mai più. Perfino la stampa delle sue opere, compiuta dopo molto lavoro giusto in quel tempo, quasi fosse un tirar di conti della sua vita intellettuale, dovea confermare e rinforzare nel poeta questa vaga impressione di un non so che di chiuso, di finito. Certo è che nel maggio del 1790, disgustato da un presente doloroso, per la prima volta, invece di confortarsi con le speranze dell'avvenire, ei si rivolge alle memorie del passato, e prende a raccontare la sua vita. Segno certo d'un'esistenza già declinante; giacchè nel dolore, alla giovinezza è rifugio il futuro, il passato alla vecchiaia.

E la marea della rivoluzione saliva, saliva. Le cose di Francia si facevano sempre più torbide, oscure, minacciose; e nel 91 il poeta con la sua donna, per avere un po' di pace, se ne andarono in Inghilterra. Quivi la Stollberg, vedendo forse messa in pericolo dai moti francesi la pensione ch'ella riscuoteva dai Borboni, pare si umiliasse, ed invano, a domandarne una a chi portava la corona di suo marito. Seppe l'Alfieri della domanda? Certo ne tace; ma non crediamo, in ogni modo, che potrebbe rimproverarglisi un tale silenzio come difetto di sincetità. La sincerità sulle mende altrui è nè più nè meno che indiscrezione, ed è virtù il sapervi rinunziare.

Trovando poco piacevole il soggiorno dell'Inghilterra, dopo qualche mese i due si mettono di nuovo

in viaggio per la Francia. E sul battello che doveva condurli da Dover a Calais, poco prima della partenza, avviene un incidente da romanzo. L'Alfieri, che aveva di poco preceduta la sua donna all'imbarco, s'incontra faccia a faccia colla sua antica amante inglese, quella, diciamo così, del palafreniere: ridotta, a quanto pare, in condizioni morali poco edificanti. Non le disse parola, ma giunto a Calais non potè fare a meno di scriverle, dicendole, velatamente, ch'ei le chiedeva scusa della parte di colpa che poteva aver avuta nella sua depravazione. N'ebbe in risposta ch'ella era perfettamente felice della sua, come la chiamava lei, libertà. E il poeta della libertà non potè che applaudire.

A Parigi passarono in una relativa pace solo pochi mesi, fino a quel terribile 10 agosto del 1792, in cui la rivoluzione, segnando violentemente la decadenza politica del re, segnava anche stoltamente la decadenza morale propria. Ormai ogni freno era rotto, le altezze di qualunque genere pericolavano, sovrastare era un delitto: e l'Alfieri e la sua donna non si sentivano abbastanza piccoli o abbastanza cattivi per viver sicuri. Bisognava fuggire. Ed il 18 agosto eccoli in via per le Fiandre, scampando miracolosamente nell'uscir di Parigi, ad una torma di mascalzoni che voleva arrestarli e portarli al Palazzo di città. Se così fosse avvenuto, tra i fiotti di sangue che pochi giorni dopo, nelle nefande giornate di settembre, corsero, e non è figura, le vie di Parigi, sarebbe stato anche il sangue di Vittorio Alfieri, e

la rivoluzione francese avrebbe avuta in lui la più grande delle sue vittime. Dio volle che scampasse. E per le Fiandre e la Germania, lui e la signora, son di nuovo in Italia, a Firenze.

Dopo la prostrazione degli ultimi anni, fu per il poeta un rinascimento. Ritrovava la bella lingua toscana, il bel cielo italiano, le dolci aure native, rese forse ancor più dolci dal soave zefiro della sua fama, che già fra noi alitava per tutto. Le sue tragedie erano ormai frequentemente recitate, e fu anzi in questo tempo ch'egli stesso calzò non metaforicamente il coturno sulle scene di teatrini privati, a Firenze e a Pisa, sostenendo la parte del protagonista nel *Bruto primo* e nel *Saul,* e in diverse sere quella di Carlo e di Filippo nel *Filippo.* Pare ch'ei recitasse molto bene. Certo nessun attore mai lo avrà fatto con pari impegno e con pari desiderio di contentar l'autore.

Anche il poeta in questo tempo non taceva: dalla sua bile contro tante vergogne ch'ei vedeva a sè dintorno, scaturivano a quando a quando le satire; dall'odio più speciale pei Francesi, quei brevi componimenti in prosa e in versi che dovevano poi formare il *Misogallo.* Ma soprattutto l'amante appassionato e disinteressato della coltura per la coltura maturava e schiudeva intanto nel nostro; e il fine principale della sua vita diviene in questi ultimi anni quello d'istruirsi. Le grandi delusioni ne trascinano sempre appresso a sè molte altre: anche perchè sfibrano l'animo, lo dispongono al pessimismo, gli tol-

gono la confidente sicurezza ne' suoi ideali. La delusione politica, insinuando nell'animo del poeta un senso di sconforto e di disgusto, doveva aver anche raffreddato non poco la febbre di gloria da cui egli era divorato. A che la gloria? Per piacere a quegli uomini? Di certo egli avea dovuto rimettere il sogno di questa gloria in un tempo avvenire molto lontano. Per ora, piacere a sè stesso; e non trovava modo migliore di farlo che arricchendo la sua coltura e sanando sempre più la piaga della sua ignoranza giovanile, che, invisibile ormai ad ogni altro, ei sentiva invece bruciarlo ancora tormentosamente. Le ferite delle grandi coscienze non divengon mai cicatrici. Ed eccolo tutto immerso negli studii per gli studii. Già fin dal 1790, terminato di scriver la sua vita fino a quell'anno, s'era messo a tradurre Virgilio e Terenzio, e poi a leggere tutte le opere di Cicerone. Sequestratigli a Parigi, dopo la fuga, cavalli, mobili e ogni altro effetto, compresi i libri, ora in Firenze si dà a ricomporre la sua biblioteca, non perdonando a spesa, pur di tornare comodamente ai suoi studii. E si mette di nuovo attorno alle sue traduzioni, quindi alla lettura di Lucrezio, e poi di Omero, Esiodo, Erodoto, Eschilo, Sofocle, Euripide, Aristofane, Anacreonte, nelle traduzioni latine. Usava edizioni bilingui, in cui la traduzione aveva a fronte il suo testo originale. Ma la colonna del greco incomincia a provocarlo. Provocazione agli occhi, che non potevano fissarvisi senza sentirsi abbagliati; provocazione all'intelletto, che di quei ghirigori non ne

capiva un iota. Non era uomo da tenersi in pace le provocazioni, Vittorio Alfieri. E domata a furia di volontà la difficoltà ottica pei caratteri, a quarantasei anni, senza maestro, con poca disposizione allo studio delle lingue, quasi senz'avvedersene s'impelaga a poco a poco nello studio del greco. Consuma grammatiche e dizionarii, passa le giornate a borbottare declinazioni e coniugazioni, persevera disperatamente, progredisce sensibilmente. E, divenutone appena capace, si gitta con furore sui classici greci, giurando a sè stesso di dedicare d'ora in poi immancabilmente tre ore al giorno al più paziente lavoro di traduzione e di commento. Nè smette intanto lo studio dei latini; anzi, come se non bastasse, si tuffa pure nello studio della metrica classica e della Bibbia. Mentre anche il poeta manda di tanto in tanto qualche lampo, e le satire aumentano sempre più di numero, il *Misogallo* s'impingua, molte liriche scaturiscono con sufficiente facilità dalla sua vena, e la lettura dell'*Alcesti* d'Euripide lo trascina irresistibilmente a scrivere un *Alcesti* sua, ventesima ed ultima delle tragedie.

Febbrile lavoro, in cui quel grande cercava altresì l'oblio delle cose pubbliche, che sempre più dilaniavano il suo cuore di liberale e d'italiano. Gli eserciti francesi già da qualche anno correvano e spogliavano l'Italia. E, fremendo, nel maggio del 1799 ei li vide entrare in Firenze. O meglio, li avrebbe visti; ma non volle straziarsi con tale spettacolo, e, anche per provvedere meglio alla propria sicurezza,

si rifugiò con la sua donna in una villa dei dintorni, dopo avere, per ogni occorrenza, riordinato tutti gli scritti inediti e dettato per sè e per la compagna le epigrafi sepolcrali. Durò tre mesi l'occupazione francese, dopo i quali l'Alfieri tornò a Firenze. Vi restò quando l'anno seguente i suoi odiati nemici occuparono di nuovo la Toscana; ma vi restò, sfuggendo ogni possibile contatto con essi. Tanto che al generale Miollis, comandante supremo di Firenze, e letterato, che gli aveva scritto desiderar di conoscerlo, rispose che, se era un comando, avrebbe ceduto alla forza, se una preghiera, desiderava esser lasciato in pace. E più che mai si concentrò ne' suoi lavori, accanitamente proseguiti con la febbre di prima. Questa crebbe ancora quando, in un estremo lampo d'attività creatrice, ideate a un parto le sue sei commedie, si pose a stenderle e poi verseggiarle: lavoro che, per non toccare le ore consacrate ad altri studii, ei si pose a fare nel tempo rubato alla passeggiata e al riposo. Ne ammalò nell'estate del 1802, confortato durante la malattia da una visita a Firenze dell'amato Caluso. Guarito, si immerse di nuovo pazzamente nel lavoro. Era un furore che assorbiva tutto il suo essere nella vita mentale, facendogli dimenticare le cure e i bisogni della vita materiale. Giunse fino a rifiutarsi il cibo necessario, per potere, con lo stomaco vuoto, esser più disposto e pronto al lavoro: godendo d'ogni boccone negato al suo corpo, che concedeva una strofe o un periodo di più al suo intelletto. La sua salute ne soffriva, ed ei deperiva

rapidamente; ma non voleva ascoltar consigli: doveva studiare. Commovente spettacolo, d'una vita incominciata nell'ozio e nella mollezza, abituata a concedersi ogni piacere ed ogni lusso, che accesa poi d'amore per le più alte idealità, finisce consumata dallo stesso ardente fuoco con cui ha distrutto da sè ogni cosa impura!

Ai primi d'ottobre del 1803 il poeta infermò di nuovo gravemente, ed era la fine. Nella nottata dal sette all'otto, fu nella sua mente un turbinar continuo ed affannoso di fantasie e di memorie. Tutti gli studii e i lavori di trent'anni tornavano e si aggiravano senza tregua nella sua mente affaticata, come se per l'ultima volta volessero ritrovarsi tutti insieme in quel cervello i pensieri e le immagini che da trent'anni produceva il suo meccanismo meraviglioso. Ma sopra ogni altra cosa alzavano la voce i primi versi delle *Opere e giorni* d'Esiodo, che letti da lui solo una volta, ora gli tornavano stranamente alla memoria. Il poema del lavoro cantava i suoi metri al tramontar di quell'esistenza che da trent'anni era tutta un meraviglioso poema di lavoro.

Al mattino la fine si annunziò imminente, e fu mandato per un confessore. Da qualche tempo ei pensava alla morte, e ne parlava spesso, con desiderio di giungere al fatal passo bene apparecchiato: onde è certo che in quell'ora suprema ei non avrebbe disdegnato i conforti della religione. Ma questa volta il sacerdote, che per iscrupolo avea voluto prima

interpellare l' arcivescovo, giunse troppo tardi per confessare e comunicare l' infermo. Quando entrò in camera col viatico, Alfieri chinò la testa. Era un omaggio al Dio di misericordia che veniva a riconciliarsi con lui? Nessun uomo lo saprà mai: quell'altera fronte non doveva risollevarsi mai più! Vittorio Alfieri era morto!

La « Vita » e le Tragedie

I.

Se Vittorio Alfieri non avesse scritto tragedie, basterebbero le sue liriche, originali, efficaci, sincere; le satire, che toccando tutte le note della tibia satirica, da quella argentina del riso a quella sibilante della sferzata a sangue, portano sempre, pur nella più cruda violenza, la nota d'un'alta idealità e d'un tenace buon senso; il *Misogallo,* che nella fiera causticità de' suoi brevi componimenti sembra un fascio di spine roventi scagliato dal traboccante sdegno di un'anima superiore in faccia alle bassezze e alle infamie rivoluzionarie; i due trattati politici del *Principe* e della *Tirannide,* in cui il soffio poetico che tutti li pervade fa perdonare gli eccessi di certe affermazioni: basterebbero, dico, questi scritti con altri inferiori di mole o di pregio, ad assegnargli nella storia della nostra letteratura un posto assai notevole. Ma la voce con cui parlano ai secoli le sue tragedie è così possente, che questi suoni minori ne restano velati e attutiti; e chi, come me, debba parlare del grande poeta in modo altamente

sintetico, è costretto pur troppo a trascurarli. Bensì, accanto alle grandi figure poetiche che Vittorio Alfieri volta a volta vedeva disegnarsi e vagheggiava nella sua mente, e cui dava corpo e parola nel suo teatro, una ve n'ebbe, poetica come le più poetiche fra esse, la cui immagine gli fu viva e presente nell'animo durante tutta la vita; figura ch'egli amò giustamente d'un grande e poetico amore, e ritrasse alfine tutta quanta in ben più compiuta rappresentazione che non permettesse la ristretta cornice d'una tragedia. Quella figura è Vittorio Alfieri medesimo, potentemente scolpito nell'autobiografia. Onde se dovessimo rappresentarci con plastica fantasia quel che fu l'opera letteraria del nostro grande ne' suoi massimi prodotti, in mezzo a quei venti gruppi titanici di figure michelangiolesche avvinghiate e lottanti, che son le tragedie, vedremmo sorgere una grande statua solitaria, dalla posa leonina, dalla fronte altera, dall'occhio pensoso: l'autoritratto dell'artista.

Che la Vita dell'Alfieri sia, nel suo genere, un capolavoro, non credo debba e possa dubitarsene. La prosa franca, spigliata, energica, scultoria, ricca di nuove parole d'efficacia e di comprensione mirabile, pieghevole a tutte le più diverse intonazioni di pensiero, dal sublime al comico, dal caustico all'appassionato, dal giocoso al pensieroso; la pura ed alta idealità, l'osservazione psicologica finissima, l'umorismo schietto e vivo, la varietà e l'interesse della materia: tutte queste virtù ne fanno una pietra mi-

liare delle nostre lettere, non considerata generalmente nel suo giusto valore. Dopo il Boccaccio e prima del Manzoni e del Leopardi non troviamo, a mio parere, salvo, in parte, il Machiavelli, libro di prosa sostanziosa come questa. E qui si presenterebbe pure la malinconica riflessione, che l'Alfieri, come il Manzoni e come il Boccaccio, era anch'egli abbondantemente nutrito di prosa francese.

Ma una questione sorge altresì spontanea nell'animo di chi pensi a quel libro: il ritratto che l'Alfieri quivi traccia di sè, è proprio fedele?

Ad osservare le molte mende e i molti difetti che il pittore in esso ingenuamente ritrae, parrebbe, a priori, di poter rispondere che sì. E tale risposta sarebbe confermata dall'opinione dei contemporanei, che potevano pienamente confrontare il libro con l'uomo. Il Caluso, poniamo, cui la contessa d'Albany, morto il poeta, aveva mandato a leggere il manoscritto della *Vita,* le scriveva queste testuali parole: « Conoscendo l'ingegno e l'animo di quell'uomo unico, io ben m'aspettava ch'egli avesse vinta in qualche modo suo proprio la difficoltà somma di parlar di sè lungamente, senza inezie stucchevoli nè menzogne; ma egli ha superata ogni mia aspettazione coll'amabile sua schiettezza e sublime semplicità. Felicissima n'è la naturalezza del quasi negletto stile; e maravigliosamente rassomigliante e fedele riesce l'immagine ch'egli ne lascia di sè scolpita, colorita, parlante ». Questo pareva ad un valentuomo che conosceva il poeta da più di trent'anni; che aveva

seguito tutto lo svolgersi della sua vita, dalla giovinezza ignorante alla gloriosa maturità; che aveva passato con lui ripetutamente, ad intervalli, mesi interi di comunione fraterna; che, nel tempo in cui eran vissuti lontano, avea tenuto con lui una nutrita corrispondenza epistolare. Nè si può dire che il Caluso, scrivendo quella lettera, fosse in disposizione troppo indulgentemente laudativa. Chè, tutto sommato, ei consiglia però di non dare alle stampe il manoscritto, mancante com'era di lima; e di serbarlo, si noti bene, solo come fonte di notizie per la vita del grande. Anche, perciò, a voler fare una certa tara sulle affermazioni da noi citate, tenendo conto della persona a cui il Caluso scriveva e del suo affetto profondissimo per quella di cui parlava, la sua testimonianza non dovrebbe considerarsi mai come poco significativa.

Ma nossignori. Ora, dopo cent' ànni, si pensa proprio tutto il contràrio di lui, e al lume della critica si è scoperto che l'Alfieri, scrivendo la sua vita, fu poco meno che un volgare impostore, il quale vagheggiò nella fantasia una figura ideale, ben diversa da ciò ch'egli era realmente, e quella ritrasse ai posteri, poco curando l'*essere,* purchè gli riuscisse di *parere!* E ciò si vuol dedurre dal fatto che nella *Vita* ci sono inesattezze, omissioni, contradizioni.

D' inesattezze, nella *Vita* ne troviamo certamente qualcuna, e noi fummo i primi a rilevarle con tutta franchezza. Ma in primo luogo non tutte quelle rimproverate all'Alfieri come tali, sono realmente al-

terazioni del vero. Ed anche in quelle che in realtà lo sono, perchè leggervi senz'altro un intento pienamente consapevole? L'erudito che esamina un'autobiografia cade senz'avvedersene nel curioso equivoco di attribuire all'autore che la scriveva le stesse disposizioni e condizioni d'animo e d'intelletto in cui si troverebbe egli, il critico, se avesse dovuto scriverla lui. Onde ogni affermazione gli pare sottintenda una base di documenti; ogni data, il controllo d'una fonte sicura. E non pensa che la biblioteca dell'autobiografo è la sua memoria; che il racconto di quell'avvenimento, di quell'incidente, che a lui erudito importerebbe una faticosa ricostruzione a suon di gobba, quegli l'ha snocciolata giù, alla buona, come in una conversazione, dando un soffio alle ceneri accumulate dal tempo nel proprio cervello, e scrivendo alla luce dei bagliori così ravvivati. L'alterazione d'una data o d'un fatto che renderebbe l'erudito un ingannatore del pubblico, spesso non significanò in un'autobiografia se non che l'autore è un ingannato dalla memoria.

Omissioni nella *Vita* non ne mancano. Tutto sta a saper distinguere quelle che derivano da prudente discrezione, quando siano in gioco fatti altrui; e a considerare quanto sulle altre possa aver influito o la dimenticanza o la ragione artistica. Anche qui l'erudito sostituisce la propria personalità e la propria missione a quella dello scrittore. Per lui non vi sarebbero limiti: suo dovere e suo intento quello di accumulare notizie e notizie, nel maggior numero

possibile; egli costruisce un'immagine anatomica, con la lente all'occhio, ed ogni trascuraggine sarebbe per lui colpa e difetto. Ma l'autobiografo dipinge invece un ritratto. I fatti della sua vita debbono essere scelti, disposti, aggruppati, con un criterio ordinatore che distribuisca sapientemente le ombre e le luci e le prospettive in modo da dare la somiglianza complessiva, l'effetto dell'insieme; e in quest'immagine artistica molte note vanno e debbono andar perdute. Nè tale perdita è effetto di colpevole trascuraggine, bensì di sapiente sobrietà.

E di contradizioni pure ne troviamo nel gran libro! Ma esse, che alla prima potrebbero sembrare il capo d'accusa più valido, sono invece il più insignificante; e pigliarle come prova d'una premeditata falsità, è un ceder alla tentazione di essere o parer grossolani. Che Alfieri stesso ci porga ingenuamente il modo di correggere Alfieri, è il segno più eloquente che un piano prestabilito di alterazione del vero mancò nel modo più assoluto. Quel che si vorrebbe far passare per astuta menzogna, non è altro che sbadata bonarietà di scrittore, che scrive come parlerebbe, troppo fiducioso in ciò che la oscillante memoria di fatti lontani gli suggerisce di primo getto [1].

---

[1] Per l'esame concreto ed analitico dei fenomeni psicologici ed artistici da me qùi toccati, e per la discussione di alcuni punti incriminati della *Vita*, cfr. la *Nota* in fine di questo scritto.

Che se poi la somma delle accuse mosse all'autobiografo si riduca a dire che l'Alfieri della *Vita* non è perfettamente uguale a quello che si potrebbe ricostruire pezzo a pezzo su documenti oggettivi, ma appare come una certa idealizzazione di questo, siamo allora perfettamente d'accordo. In una sola cosa differiamo: che per noi il vero Alfieri non è quel fantoccio di mosaico ricostruito a pezzettini sui fatti esteriori da una fredda erudizione, ma è soprattutto la figura idealizzata e vivificata che l'autobiografia ci presenta! L'uomo non è solo ciò che agisce all'esterno, ma ciò che vive e sente all'interno; non solo ciò che appare agli altri, ma ciò che appare a sè stesso; non solo ciò ch'egli è, ma ciò che vorrebbe essere. Ogni creatura umana è, insomma, come un essere doppio. Uno più profondo, più fermo, più coerente, più indipendente, che noi sentiamo nel nostro intimo e tentiamo continuamente di attuare nella realtà della vita: è ciò che siamo per noi stessi, nella sintesi del nostro più intimo io. L'altro più soggetto alle contingenze esteriori, più superficiale, più variabile, più instabile: è ciò che sembriamo agli altri nell'analisi delle nostre azioni. Somiglia questi a quel primo e percorre nel gran campo della vita l'itinerario medesimo; ma striscia sulla terra, costretto talora a piegare, a tentennare, a incespicare, a impolverarsi, dalle asperità, dagli ostacoli, dalle brutture di quella, mentre l'altro gli aleggia sopra in una traiettoria più pura, più alta, più rigorosa. Questo è l'individuo assoluto, quello il contingente;

questo l'ideale, quello il reale. E l'uno è come la versione poetica dell'altro. Quale dei due dà l'uomo vero? Nè questo, nè quello. Se l'individuo reale fallisce e l'ideale lo riprende, l'uomo vero non è nè quello che ha fallito nè quello che ha ripreso, ma qualcosa che è un po' meglio dell'uno, un po' peggio dell'altro. Ora, nel ritrarre sè stesso in una immagine sintetica, l'uomo, sia pure il più sincero, vede, ed è naturalissimo, l'uno attraverso l'altro, e idealizza alquanto il reale, con un'alterazione che non è inganno, non è falsità, non è premeditata menzogna, ma naturale correzione, da cui risulta un contemperamento di realtà esteriore e d'idealità interiore che è l'effigie più sinteticamente ed artisticamente vera dell'uomo. L'Alfieri della *Vita* è certo un po' poetizzato rispetto a quello che la sua figura sarebbe apparsa a un estraneo che l'avesse freddamente contemplato di fuori e giudicato solo dai suoi atti. Tanto peggio per l'estraneo: all'immagine sua sarebbe mancato quel soffio d'ideale che anima tutto l'Alfieri della *Vita;* il quale, più di qualunque scialba figura cartacea costruita in biblioteca, è ritratto vivo, spirante, ed è il solo che faccia palpitare il nostro cuore.

Ed ora calziamo il coturno, e lanciamoci in piena tragedia.

Non tenendo conto dell'abortiva *Cleopatra* che l'autore non contava fra le sue opere, e fu pubblicata postuma, nè di quell'*Abele,* bizzarro tentativo

d'un genere nuovo, misto di tragedia, di musica e di ballo, che l'autore stesso battezzò col nome volutamente bizzarro di *tramelogedia,* le tragedie propriamente dette sono venti. Il Sismondi ha voluto vedere nella loro produzione uno svolgimento attraverso tre maniere artistiche successive, e le divide di conseguenza in tre gruppi. Ma è una classificazione arbitraria che non ha proprio alcun sodo fondamento. Una mutazione di caratteri in corrispondenza con l'ordine cronologico, può solo vedersi nell'ultima delle tragedie: quell'*Alcesti* con cui il poeta violò il giuramento fatto ad Apollo di non più scrivere per il teatro tragico. Tardivo prodotto del periodo erudito, risente profondamente della sua origine: è appunto un'imitazione erudita, con caratteri del tutto diversi da quelli della precedente produzione alfieriana. Diversa nelle forme, per l'introduzione del coro alla maniera greca; più diversa per la sostanza, giacchè l'azione non è più governata dalle passioni umane ma da un intervento continuo del soprannaturale, e si scioglie con un *deus ex machina* a uso Euripide; e l'analisi psicologica, come in genere nella tragedia greca, non è più condotta sui sentimenti da cui nasce l'azione volontaria, ma su quelli che conseguono all'avvenimento fatale.

Alcesti, moglie d'Admeto re di Tessaglia, durante un fiero morbo del marito ha ottenuto dai numi di poter offrire sè stessa alla Morte in cambio di lui. Rara moglie! Admeto guarisce subito, ma subito è contristato da una funesta visione e poi dalla rivelazione

della verità. Vorrebbe ad ogni costo farsi, a dir così, restituire dalla moglie il diritto di morire, ma invano. Gli Dei non giuocano: la morte di lei è ormai decretata, ed ella muore. Ad Admeto non resta che il fermo proposito di lasciarsi perire di fame. Rarissimo marito! Sennonchè ecco giungere Ercole, amico del re, che, saputi i guai del suo ospite, scende un momento all'Inferno, ottiene di riprendersi la donna morta, e la rende al consorte. È una tragedia eccezionale in tutto rispetto al carattere tragico alfieriano, e in tutto fuori d'ogni ordine ne ho toccato prima delle altre per non tornarci più sopra.

Eccezionale in tutt'altro senso, per una maggior prossimità al genere romantico, e capolavoro del teatro alfieriano è il *Saul,* e a suo luogo ci tratterremo lungamente sovr'esso.

Una terza eccezione, per ragioni diverse e da quelle che isolano l'*Alcesti,* e da quelle che rendon singolare il *Saul,* è la *Maria Stuarda:* distinta da tutte le altre nella sua qualità, semplicemente perchè appartiene al genere brutto; nella sua genesi, perchè è la sola che l'autore scrivesse per isforzo, senza quell'impeto ardentissimo che lo aveva irresistibilmente trascinato a scriver le altre. Fu un sacrificio dell'arte all'amore, a che il poeta si piegò per richiesta della sua donna. La quale, staccata in tutto dall'odiato marito, aveva però la debolezza di sentirsi ancora sulla fronte il dolce peso dell'ambita corona inglese, conservava nel suo suggello le insegne reali, e considerava un po' come cosa sua

tutto ciò che riguardasse gli Stuardi. Trattando in tragedia un argomento di quella famiglia, il poeta pensò certo più a contentare l'effettiva regina del suo cuore che la presunta regina d'Inghilterra; ma fu insomma un po' poeta di corte, e, sia detto a gloria sua, fece un fiasco solenne.

Il nome di Maria Stuarda richiama immediatamente alla fantasia il pensiero d'una reggia convertita in una prigione; l'immagine d'una testa di pensosa e fiorente beltà, che dalla vaporosa carezza d'una candida cornice di merletti, passa alla brutale percossa d'una scure insanguinata. Ma nella tragedia alfieriana non c'è nulla di tutto questo. È un episodio scialbo, senza interesse, della vita di Maria, fiaccamente rappresentato. Sono i contrasti fra lei e il suo secondo marito, Arrigo, complicati e attizzati da cortigiani, ministri e ambasciatori; con la catastrofe finale dello scoppio d'una mina sotto il palazzo di Arrigo, che non si sa neppure se sia accidente o delitto. Il lampo e il tuono di questo scoppio sono l'unica luce che baleni, la sola voce potente che risuoni in tutta la tragedia, il che è troppo poco. Del resto l'autore stesso riconosceva candidamente l'infelicità di questo suo parto forzato, e dice che è la sola tragedia che vorrebbe non aver fatta. È un pentimento in piena regola, e noi cristianamente gli perdoneremo il peccato.

Tutte le altre tragedie alfieriane, ove per comodità di sintesi voglia farsene una classificazione in gruppi, non possono distinguersi che per la loro materia; e così faremo.

Il primo amore corrisposto dell'Alfieri era stato un amore da tragedia: la prima sua tragedia (anche a prescindere dalla *Cleopatra*) è una tragedia d'amore, il *Filippo*. Altre due, in cui l'amore costituisce il nodo dell'azione, si succedettero a intervalli più o meno lunghi, e sono la *Rosmunda* e la *Sofonisba*. In altre l'elemento amoroso è parte accessoria ed episodica, e le classificheremo sotto diverso titolo.

L'amore, considerato come motivo fondamentale d'una tragedia, deve, naturalmente, esser fonte di dolori e di lutti, o per ostacoli che gli si attraversino, o per isventure che lo colpiscano, o per qualunque altra cagione ne turbi le gioie dolci e tranquille; dev'essere uno dei due termini d'un'azione tragica risultante da un contrasto; dev'esser gioia sopraffatta dal dolore: un florido ed olezzante roseto su cui soffi la tempesta a portar lo scompiglio e la desolazione. Altrimenti sarebbe idillio, non tragedia. Prendiamo qualunque produzione tragica amorosa, anche in un campo lontanissimo per forme e per intenti dalla tragedia alfieriana, per esempio da Shakespeare, e troveremo sempre l'azione funesta del termine contrario. Nell'*Otello* l'invida malvagità di Jago, nella *Giulietta e Romeo* gli odii di parte, nell'*Amleto* la singolarissima posizione del protagonista e il suo carattere anormale stesso, e così via. Ma questa necessaria duplicità può non impedire, e non impedisce nelle tragedie shakespeariane suddette e in ispecie nella seconda, e non impedisce in quasi tutto il teatro francese, che l'elemento amoroso puro

e semplice abbia, entro certi limiti, uno sviluppo e una rappresentazione indipendente. Idillio nel grembo della tragedia, e che diverrà tragedia; ma che vive per un certo tempo come idillio. Orbene, nell'Alfieri questa vita iniziale indipendente della materia amorosa non c'è mai. Essa è fin da principio avvolta e travolta nell'elemento tragico: il roseto olezzante si mostra ai nostri occhi già sferzato e agitato dalla bufera che ne strapperà e disperderà barbaramente i rami, i petali e le foglie. Questa maligna forza flagellatrice, è in tutte e tre le tragedie una forza politica, anzi, in due di esse, propriamente l'eterno nemico del poeta: la tirannia.

C'è una tirannia anche per me: quella dei limiti impostimi, alla quale non potrei sottrarmi senza divenire io tiranno di chi mi segue. Un esame particolare di tutte le tragedie m'è assolutamente impossibile. Sicchè lasciando, senza grave rammarico, quella *Rosmunda*, complicato e inverosimile dramma di despotica e crudele gelosia, che è il peggiore dopo la *Maria Stuarda*; e trascurando invece con dolore la *Sofonisba,* per quel vivo e vero carattere dell'ardentissimo Massinissa, tutto fuoco e fiamme ed estremi propositi con le parole, tutto rettitudine ed eroismo nei fatti, e per quel sublime e saggio Scipione che lo abbandona liberamente all'impulso dell'animo proprio, come al più sicuro ed efficace mezzo di farlo giungere al bene: lasciando, ripeto, da parte queste due tragedie, ci fermeremo un poco sul *Filippo* soltanto. È quella delle tre che ha maggiore impor-

tanza storica poichè è nell'ordine cronologico la prima del teatro alfieriano, è di esse tre la più nota, è quella in cui appare più spiccatamente la soffocazione dell'elemento amoroso puro, è quella in cui il poeta ha plasmato il più assoluto e terribile tipo di tiranno.

La storia, una volta presa ad argomento per le sue tragedie, è in generale dall'Alfieri liberamente alterata. Essa è un semplice pretesto, una mera occasione all'opera d'arte, ed ha un ufficio tutto artistico: quello di dare maggior dignità e maggior interesse ai personaggi, e di accrescere l'illusione del fatto. Proprio il contrario di quel che sarà il dramma manzoniano, in cui l'arte è un semplice complemento della verità quasi rigorosamente storica. Nel corpo del dramma alfieriano la storia è rachitico scheletro dell'arte; in quello del manzoniano l'arte non è che sangue vermiglio della storia. Ma nel *Filippo*, abbiamo ben più che una sopraffazione dell'elemento storico per opera del fantastico. Quello, se ne togliamo i nomi dei personaggi, addirittura non c'è più. Il Carlo di Alfieri, come del resto quello di Schiller, non è quel povero degenerato che oggi la storia ha tracciato con mano sicura e che già andava abbozzando fin dai tempi del nostro, ma una creatura totalmente ideale; quindi al tutto ideale è l'intreccio drammatico.

L'amore è in questa tragedia materia essenziale dell'azione, ma porta però la sua distruzione in sè stesso. Per quanto perdonabile, è un amore colpe-

vole. Isabella doveva essere sposa di Carlo, ed è stata a lui, con un atto di dispotico potere, tolta dal padre, Filippo II. Atto iniquo quanto si vuole, ma ora Isabella è matrigna di Carlo, e il loro amore è incesto. Ha dunque in sè la condanna, e resta lungamente sepolto, ai due amanti, nel fondo dell'anima. E quando il suo fuoco irresistibilmente manda fuori una favilla che palesa all'uno la fiamma dell'altro, sorge immediatamente avanti alla coscienza dei due l'immagine tenebrosa e colossale d'un potere avverso terribile, ineluttabile, inesorabile: Filippo; e con lui lo spettro della separazione eterna o della morte. La dichiarazione amorosa, non peranco pronunziata, è appena presentita, che già i due se ne ritraggono smarriti.

Odiarti io deggio, e il sai,
Se amarmi ardisci!

dice Isabella. E Carlo:

Odiami dunque, innanzi
Al tuo consorte accusami tu stessa...
I. Io proferire innanzi al re il tuo nome?
C. Sì reo m'hai tu?
I. Sei reo tu solo?
C. In core
Dunque tu pure....
I. Ahi che diss'io? Me lassa!
O troppo io dissi o tu intendesti troppo.
Pensa, deh! chi son io, pensa chi sei.
L'ira del re mertiamo; io se t'ascolto,
Tu se prosiegui!

E poi:

> Fuggimi, deh! Queste fatali soglie,
> Finch'io respiro, anco abbandona, e fra
> Per poco...

ed egli

> In queste soglie,
> Lasciami: a morte se il duol non mi tragge,
> L'odio, il rancor mi vi trarrà del padre,
> Che ha in sè giurato, entro al suo cor di sangue,
> Il mio morire. In questa orribil reggia
> Pur cara a me poichè ti alberga, ah soffri
> Che l'alma io spiri a te dappresso!

Funebre amore, che esce alla luce drappeggiato d'un velo di lutto. I due amanti non sono neanche giunti alla dolcezza del *t'amo*, e già schiudono le labbra all'amarezza dell'eterno addio! Il primo lampo palese della loro passione non ha rischiarato a loro che una tomba! E la tomba è più prossima ch'ei non credano. Filippo, tiranno cupo, efferato, nel cui cuore non alberga altro senso che quello del potere, ha sospettato; e in un artificioso dialogo coi due amanti, chiamati alla sua presenza, il sospetto si fa certezza. E da quel momento la storia d'amore è divenuta storia di morte. Carlo, fatto accusare falsamente dal padre stesso di tentato parricidio, di tradimento, d'empietà, è condannato a morte dall'Inquisizione, tutta ligia al sovrano. Ha sdegnato di inutilmente scolparsi, ed è in prigione ad aspettar la morte, rassegnato, immutato. In odio a Filippo fin dai suoi primi anni, la sua vita era una morte

virtuale, che la sentenza ha semplicemente tradotta in atto. E la totale assenza in lui d'ogn'illusione e d'ogni speranza fin dal principio della tragedia, la sua stoica preparazione a qualunque caso più estremo, forma la più grande attrattiva estetica e morale del suo carattere. Egli è la manifestazione più eloquente di ciò che sia Filippo. Vi sono delle piante che, cresciute artificialmente nell'oscurità, non hanno nelle loro pallide foglie traccia di verde. Così l'animo di Carlo, nutrito all'ombra gelida e funesta dell'iniquo tiranno, non porta traccia nessuna del dolce verde della speranza.

Ed ecco irrompere nella prigione la tenera ed ingenua Isabella. Si è confidata a Gomez, nefando ministro di Filippo, ed ha creduto d'avere una prova sicura della sua benevolenza, nel permesso accordatole di visitar Carlo; e spera ingenuamente di farlo fuggire. Commovente illusione d'animo candido, cui la terribile corte di Spagna non è riuscita ancora a ottenebrare! Filippo è subito lì a troncarla. Avanti al tiranno insultante la fiamma della passione scoppia senza ritegno, ed essi gli gridano in faccia il loro immenso amore. Poi vien la morte: Carlo e Isabella cadono svenati di propria mano, ai piedi del re. Egli li guarda pensoso:

> Ecco, piena vendetta, orrida ottengo...
> Ma felice son io?

Si direbbe un lampo di pentimento, uno sguardo profondato nelle intime latebre della coscienza. Ma

è un lampo. Il tiranno sanguinario ritorna subito in lui tutto quanto:

> Gomez, si asconda
> L'atroce caso a ogni uomo. A me la fama,
> A te, se il taci, salverai la vita.

E una minaccia di morte nuda e cruda. E messa lì, nell'ultimo verso della tragedia, lascia nell'animo come un prolungamento indefinito di cupo terrore. Figura grandiosa, questo Filippo. Concepito forse con troppa astrazione ed esagerazione, ma tratteggiato poi nei discorsi e negli atti sempre in modo coerente a quel concepimento; e dipinto meravigliosamente, più che in sè stesso, nell'impronta che dà a tutta la tragedia. Egli è come un grande incubo che grava su tutta l'azione, come una nuvola oscura che getta la sua fredda ombra su tutto, vivo nell'animo del lettore quasi più quando è assente che quando è presente. Non c'è soliloquio, non dialogo, non atto, non pensiero di qualsiasi dei personaggi, che non porti il colore d'un terribile, pauroso sottinteso: Filippo.

Nelle tragedie d'amore, che parrebbero le più aliene dalla politica, abbiamo già dunque indirettamente un certo intento civile, con la dipintura a neri caratteri della tirannia e dei suoi tristi effetti. Di carattere schiettamente politico, in cui l'amore di libertà è molla principale dell'azione, abbiamo sei tragedie: la *Virginia,* la *Congiura de' Pazzi*, il *Timo-*

leone, l'*Agide*, il *Bruto primo*, il *Bruto secondo*. Le nomino nell'ordine in cui furono concepite.

L'argomento della prima è il noto fatto di Virginia romana, liberamente ritoccato. Desiderata dal despotico Appio Claudio; accusata da Marco, satellite di costui, di non esser figlia di Virginio, ma schiava di lui, Marco; inutilmente difesa dalle ragioni del padre, dai furori dell'amante, Icilio, e dal pianto di sua madre: ella è per cadere nelle mani del tiranno. Allora il padre, fingendo di sottomettersi alla sentenza, chiede però di stringere un'altra volta al seno l'amata giovinetta, da lui creduta figlia per tanto tempo, e nell'abbracciarla le pianta un pugnale nel seno:

> Deh, vieni al sen paterno, o figlia!
> Una volta m'è dolce anco nomarti
> Di tal nome.... una volta. Ultimo pegno
> D'amor, ricevi libertade e morte.

Il movente dell'azione e della catastrofe è qui dunque, veramente, di carattere privato: l'amore impuro di Appio, e l'amor paterno di Virginio, che preferisce la morte della figlia al disonore. Ma il fuoco di libertà che serpeggia per tutta la tragedia e risplende in tutti i discorsi d'Icilio, di Virginio, di Virginia, della madre; e gli affetti privati soffocati nei personaggi stessi dai sensi politici; e quella parola di libertà che, al momento supremo della catastrofe, sfolgora insieme alla lama del pugnale; e l'immediata ribellione contro Appio, che ne consegue,

e le grida di *muoia, muoia il tiranno*, con cui la tragedia si chiude: ne fanno un tutt'insieme per cui essa non può assolutamente staccarsi dalla categoria delle tragedie di libertà. Per valore artistico non è certo tra le migliori. C'è molto calore e molta energia, e costante elevatezza di pensieri; ma il dialogo ha talora qualcosa di rettorico, e i caratteri sono troppo astrattamente concepiti secondo un esagerato ideale di romana fortezza. Il fuoco onde avvampano sembra un po' aver loro bruciato anche il cuore: quasi mai sotto il loro eroismo si scopre in qualche momento quel fondo di debolezza umana che è di tutti i mortali, ed è quello che fa più teneramente amare il personaggio e rende perfino più meritorio il suo eroismo stesso. Il difetto s'avverte soprattutto in Virginia, che del suo sesso non ha proprio quasi nulla. Parla di morte come se fosse un uomo, senza quella cara timidezza femminile di fronte all'arma, che renderebbe più amabile lei e più pietosa la sua immolazione. Perfino alla vista del suo Icilio che si uccide, ella non trema:

> Io vidi
> Ben tre fiate entro al tuo petto il brando
> Fisso e rifisso di tua mano... io stesi
> La non tremante mia destra al tuo ferro,
> Ma invan....

E quando la percossa paterna la colpisce, sembra più di veder atterrare una statua che svenare una fanciulla.

La seconda tragedia di libertà concepita dall'Alfieri è la *Congiura dei Pazzi*: feroce tragedia, per comprendere e scusar la quale è necessario pensare ch'essa è del tempo in cui il fiero Allobrogo scriveva il suo trattato della *Tirannide*. In questo egli vuol esaminare con analisi spietata che cosa sia il governo tirannico; ma di fatto non si limita a ciò ch'esso è, e si spinge invece con logica deduzione a ciò ch'esso contiene in potenza: a quali ultime conseguenze possa arrivare la tirannia, dato il principio che tiranno significa padrone. Padrone delle leggi, ossia virtuale annullatore d'ogni legge; padrone delle vite, ossia virtuale assassino di tutte le vite; padrone di tutti i beni, ossia ladro di tutti i beni. È un abisso che si spalanca avanti alla mente dello scrittore: abisso di fatto nascosto, ma di cui la sua vigorosa dialettica gli rivela l'esistenza. E le estreme conseguenze a cui la sua logica implacabile arriva, la fervida fantasia gliele anima poi davanti come se fossero realtà. Il pensatore e l'artista si danno la mano a un unico effetto. Quello giunge fino alle deduzioni più spinte; ma se è abbastanza filosofo per giungervi, non lo è poi tanto da sapersene in tutto ritrarre, correggendo i risultati della pura astrazione col senso del reale. Resta quindi impigliato in tale astrazione, cui l'artista sorge ad animare e presentare alla calda fantasia come realtà attuale. Egli vede già sopra di sè il tiranno, a conculcarlo, a spogliarlo, a spargere impunemente il sangue di lui e de' suoi. Afferra allora il pugnale e lo colpisce; e il colpo, per chi

non vede la sua allucinazione, è assassinio, per lui allucinato, è magnanima difesa di sè e de' suoi simili.

Da questa febbre è nata la *Congiura dei Pazzi*, scritta appunto, come l'autore dice, « con febbre frenetica di libertà ». Argomento ne è la storica congiura contro Giuliano e Lorenzo dei Medici. Alla quale, per altro, l'Alfieri toglie pressochè ogni carattere di vendetta privata, per farne quasi unico movente l'amore di libertà. Raimondo dei Pazzi, che ne è il capo, accoglie in sè lo stato d'animo dell'autore, ed è un febbricitante. Uccidere è per lui difendere da morte sè, la famiglia, i concittadini. Nessuna ripugnanza, quindi, di sparger sangue: il colpo è necessario e si direbbe quasi ch'ei ne senta una certa fiera voluttà. « I primi colpi », dic'egli agli altri congiurati,

> I primi colpi abbiam noi scelto; il mio
> Fia 'l primo primo; a disbramar lor sete
> I men forti verran co' ferri poscia,
> Tosto che a terra nel sangue stramazzino,
> Pregando vita, i codardi tiranni.

Più fiero e crudele di lui è l'arcivescovo Salviati, inviato del papa:

> Umano sangue
> Quel de' tiranni? Essi di sangue umano
> Si pascon, essi. E a cotai mostri asilo
> Santo v'avrà? L'iniquità secura
> Starsi, ove ha seggio la giustizia eterna?
> Non io l'acciaro tratterrei, se avvinti
> Fosser del Nume al simulacro entrambi.

Ma la sua crudeltà sacerdotale non è forse voluta

dall'Alfieri stesso senza un intento lievemente satirico. Più temperato e umano di questi due, quantunque fermamente convertito alla necessità della strage, è Guglielmo, padre di Raimondo. Ad attenuare poi l'impressione repugnante di ciò che nella tragedia v'è di troppo fiero, si disegna, in mezzo alla visione di sangue, una candida e mite figura di donna: Bianca, moglie di Raimondo e sorella dei Medici. Non è un'antica romana, per fortuna, e l'autore invece di trarla giù dal piedestallo d'un museo, come la marmorea Virginia, la ritrae dalla vita. È una donna con tutta la mitezza dei sentimenti femminili: amante del marito e ammiratrice dei suoi ideali, non è però obbliosa dei vincoli di sangue che la legano ai tiranni. Sogna e tenta l'accordo e la pace, ma inesorabilmente trascinata da un fiero destino vede intrecciarsi e compiersi la più feroce delle tragedie: il marito, già lordo del sangue di Giuliano da lui ucciso, le si trafigge in grembo per non cader vivo nelle mani di Lorenzo, scampato alla congiura. La poesia della tragedia vorrebbe essere tutta una poesia di eroismo e di forza; ma perchè questa si distrugge col suo eccesso medesimo, si concentra invece per il lettore tutta quanta in quel candido fiorellino barbaramente annegato nel sangue, ed è la sublime poesia della debolezza.

Sbollita nell'Alfieri la febbre generata dall'analisi astratta della tirannia, resta in lui fermo il concetto che sia lecito uccidere il tiranno, ove l'uccisione si-

gnifichi sicura salvezza della patria; e vi resta con tanta persuasione, che nelle altre due tragedie tirannicide, il *Timoleone* e il *Bruto secondo,* la morte è voluta da persona legata al tiranno per istrettissimi vincoli di sangue. Ma la ragion politica non vale a soffocare i moti del cuore. E nell'una come nell'altra tragedia l'eroe liberatore sente appieno tutto l'orrore dell'omicidio; lo accetta solo come rimedio estremo, dopo aver tentata ogni via per evitarlo; ne resta affranto, come del più doloroso dei doveri di cittadino; e non sapendo pentirsi del compimento d'un dovere, ma non potendo più vivere col fiero ricordo nell'anima, non brama nè invoca altro che la morte liberatrice. Sicchè mentre il tiranno è vittima sua, ei finisce, nel suo strazio, col sembrare vittima del tiranno.

Nel *Timoleone*, Timofane, illustre ed ambiziosissimo cittadino di Corinto, acquistata grande autorità morale sui concittadini, a poco a poco ha riunito in sè tali poteri che un solo passo gli manca per farsene tiranno. Tutta la tragedia può dirsi una serie di preghiere, di ammonimenti, di minacce, che il fratello, l'incorrotto Timoleone, mette in opera per far trionfare nel cuore di lui la voce del patriottismo su quella dell'ambizione. E quando finalmente Timofane, sordo a ogni ragione, incomincia ad abbandonarsi alla violenza, appianando nel sangue gli ostacoli che ancora gli si parano dinnanzi, e minacciando altre stragi dei migliori Corinzii, Timoleone lascia vibrare il pugnale nel petto del fratello. Spento

appena il tiranno, ei sente però tutta la forza dell'affetto fraterno irrompere di nuovo nel suo cuore, e finisce disperato, invocando la morte. E lo spettatore che allora sente d'avere avanti a sè un uomo, non soltanto nel senso virile, ma anche nel senso umano della parola, non prova più per lui che una altissima ammirazione.

Infinitamente più grandioso è il soggetto del *Bruto secondo*. Anche qui è in giuoco la libertà o la servitù d'uno Stato; ma questo Stato è Roma, e Roma è il mondo. La storia, come sempre, è liberamente trattata, per poter creare una situazione altamente poetica. La tragedia è un contrasto di due idee titaniche. È Cesare alla vigilia di farsi signore del mondo, di ridurre cioè il più grande degl'imperi al volere del più grande dei mortali. Ed è Bruto che vede il mondo intero pendere così incerto fra la divina libertà e la nefanda tirannia. Fra un giro di sole, o tutti uomini, cioè tutto, o tutti schiavi, cioè nulla. E questa tragedia dell'umanità tocca il suo punto culminante nel momento in cui Bruto e Cesare si trovano di fronte in un colloquio che questi ha voluto. L'uno ammira infinitamente l'altro, e infinitamente lo amerebbe se i loro ideali fossero compatibili. Ma Cesare ha davanti agli occhi una meta unica, regnare; cui Bruto sta contro con un dilemma inflessibile: o la libertà del mondo o la morte del tiranno.

> T'amo, ti estimo: io vorrei solo al mondo
> Esser Bruto, s'io Cesare non fossi!

dice questo a quello. E Bruto di rimando:

> Ambo esser puoi; molto aggiungendo a Bruto,
> Nulla togliendo a Cesare: ten vengo
> A far l'invito io stesso. In te sta solo
> L'esser grande davvero: oltre ogni sommo
> Prisco romano, esser tu il puoi: fia il mezzo
> Semplice molto; osa adoprarlo: io primo
> Te ne scongiuro; e di romano pianto,
> In ciò dirti, mi sento umido il ciglio.
> Ma tu non parli? Ah tu ben sai qual fora
> L'alto mio mezzo: in cor tu'l senti, il grido
> Di verità, che imperiosa tuona.
> Ardisci, ardisci; il laccio infame scuoti,
> Che ti fa nullo ai tuoi stessi occhi; e avvinto
> Ti tiene e schiavo, più che altrui non tieni;
> A esser Cesare impara oggi da Bruto!

A scuotere l'animo indomito del fiero cittadino, Cesare gli rivela ch'egli è suo figlio naturale, e che combattendolo ei va contro suo padre. Il figlio ne freme, ma il romano non tentenna. E i due grandi si separano ammirandosi ed amandosi di più, ma più che mai convinti della loro inconciliabilità. E corrono fatalmente alla catastrofe. Cesare cade sotto i colpi dei congiurati; e Bruto, che non ha pur contaminato le sue mani nel sangue paterno, resta con l'animo spezzato per sempre, vittima non meno dolorosa di Cesare stesso, della ricuperata libertà del mondo!

Di fulgore purissimo, non attristato in alcun modo dal sempre sinistro lampo d'un ferro assassino, splende l'amore di libertà nelle altre due tragedie politiche: *Agide* e *Bruto primo*. Nella prima l'eroe non si macchia

d'altro sangue che del suo proprio. È Agide, re di Sparta, che divenuto odioso al suo collega Leonida e agli aristocratici, per aver tentato di ripristinare le democratiche leggi di Licurgo, e condannato a morire, trova insieme con l'amata sposa la liberazione nel pugnale.

Nell'altra tragedia, scorre il sangue dei due disgraziati più che colpevoli figli di Giunio Bruto, fattisi traditori della libera Roma col prender parte alla congiura in favore de' tiranni Tarquinii. Ma quel sangue infelice lo versa la scure del littore, e il console padre, che pronunzia la sentenza funesta, non rappresenta una volontà individuale ma è strumento rigido di giustizia. Carattere sublime questo Bruto alfieriano. Tanto cittadino e tanto romano, ma ad un tempo così profondamente uomo. Stanco di un combattimento contro il partito regio, ei rientra in Roma vagheggiando il riposo e la pace della sua casa, e gli piomba il fulmine sul capo: i suoi figli si son fatti traditori. Al primo momento ha come paura di sè stesso e del proprio affetto di padre, e s'impietra in una rigidezza severa di giudice.

I miei figli?
Tali stamane io li credea; nemici
Or mi son fatti, e traditori a Roma.

E come odiosi colpevoli li tratta duramente in principio. Poi, come rassicurato sulla fortezza dell'animo proprio che ha resistito alla prova, a poco a poco, senz'avvedersene, si lascia andare alla tenerezza; e

ragiona, e deplora, e scusa, e ritorna sul fatto orribile, come se volesse e potesse cambiarlo, annullarlo, e giunge ad accusar sè stesso di fiacca educazione a loro impartita:

> Oh figli!...
> Del vostro errar cagion non altra io cerco.
> Me, me, ne incolpo, ed il servir mio prisco
> E il mio tacere: e, ancorchè finto, il mio
> Stesso tremar che a tremare insegnovvi!

E si scusa coi rei della condanna terribile che il dovere gl'imporrà di pronunziare; e vuol ch'essi comprendano fino a qual punto arriva il suo dolore: sembra egli divenuto il colpevole avanti a loro.

> Ah non è muta entro al mio cor pietade,
> Ma in suon più fero, mi grida tremenda
> Giustizia; e a dritto or la pretende Roma —
> Figli miei, figli amati, io son più assai
> Infelice di voi!...

E poco dopo:

> Oh figli!...
> Deh! per or basti... Il vostro egregio e vero
> Pentimento sublime, a brani a brani
> Il cuor mi squarcia... Ancor, pur troppo! io sono,
> Più che console, padre... Entro ogni vena
> Scorrer mi sento orrido un gelo... Ah tutto,
> Tutto il mio sangue per la patria sparso
> Sarà fra poco... A far rinascer Roma,
> L'ultimo sangue or necessario, è il mio:
> Purch'io liberi Roma, a voi nè un solo
> Giorno, o miei figli, io sopravviver giuro!
> Ch'io per l'ultima volta al sen vi stringa,
> Amati figli; ancora il posso... Il pianto
> Dir più omai non mi lascia... Addio... miei figli!

Misero padre, che non sa saziarsi di ripetere il dolcissimo nome di *figli,* ricorrente ad ogni momento in quest' ultimo sublime slancio di tenerezza! Frequenza terribile, che porta in sè il funesto presentimento d'un orrendo avanzo di vita, in cui le labbra del povero padre quella dolce parola non potranno pronunziarla mai più!

Poi il dovere riprende il sopravvento, ed ecco il padre s' impietra di nuovo nella rigidezza del console. Pronunziato il lacerante addio, i figli ei non li chiama più altro che i *rei.* E mai più rivolge a loro la parola. Nel momento fatale della decapitazione assiste com'è suo dovere all'esecuzione della giustizia. Ma consumato il sacrificio atroce e versato il sangue delle vittime, tutta la tenerezza paterna si ridesta violentemente nel misero. E quando il collega ed i senatori lo circondano pieni di devota ammirazione pel suo più che umano eroismo, esclamando: *Oh sovrumana forza! Il padre, il Dio di Roma è Bruto!* e il popolo ad una voce echeggia entusiasta: *È il Dio di Roma!* allora dal suo cuore spezzato per sempre erompe irrefrenato il grido straziante della sua miseria infinita: *Io sono L'uom più infelice che sia nato mai!*

Il *Bruto primo*, soprattutto per la figura del protagonista, è indubbiamente la più bella delle tragedie politiche di Vittorio Alfieri. Le quali, in genere, sono, sotto il puro riguardo artistico, tra le meno felici di lui. E si comprende. Già, in primo luogo, in un avvenimento di carattere politico i sentimenti dei per-

sonaggi sono sempre una risultante di cause assai varie, e a farli penetrare appieno sarebbe necessaria una larga e ricca rappresentazione dell'ambiente civile: ricchezza e larghezza inconciliabili con la forma semplice e attillata della tragedia classica in genere e dell'alfieriana in ispecie. Inoltre la tragedia politica di lui porta in sè un germe che impedisce fatalmente il libero e indipendente svolgersi dell'attività puramente estetica: è il suo alto valore morale. Nella poetica del nostro tragico, bellezza morale e bellezza artistica è tutt'uno: ciò che è moralmente vero, è bello. Or le supreme verità morali erano per lui appunto quelle verità politiche, quelle sublimi aspirazioni liberali onde tutte le sue tragedie di libertà sono pervase. In questo ei vedeva la loro bellezza, e, da questo punto di vista, era naturale ch'ei curasse meno le qualità veramente e propriamente estetiche dell'azione teatrale: la verisimiglianza, l'originalità, l'individualità dei caratteri, lo svolgimento e la varietà dell'azione, la naturalezza della sceneggiatura, la scorrevolezza del dialogo, e via via. Egli ha davanti a sè idee più che uomini. Timoleone, Agide, Bruto II, sono un po' la cosa medesima: l'alta espressione lirica del sentimento di libertà. A voler togliere da queste tragedie ciò che è loro valore morale, ad esse, come valore puramente estetico, non resterebbe molto più che la grandiosità della concezione e la frequente felicità d'espressione: genere di bellezza che raggiunge il suo massimo svolgimento in quel davvero sublime *Bruto secondo*. Ma

è poi un'altra questione se quel valore morale possa così semplicemente togliersi di mezzo, e se nell'impressione complessiva che la tragedia produce possa tanto facilmente prescindersene. Crediamo anche noi che, nel campo dell'astrazione pura, senso estetico e senso morale indichino due ordini di fatti ben distinti fra loro. Ma crediamo con non minore certezza che sia ingiusto il trascurare un altro certissimo fatto. Ed è che ambedue quei generi di sentimento hanno, in concreto, un nesso intimo nell'animo che li prova. Dividiamo pure con un taglio netto l'estetica dalla morale: tutto sta a vedere se nell'individuo possa separarsi con altrettanta facilità l'esteta dal moralista; tutto sta a vedere se sia possibile e ragionevole non tener conto della stupenda armonia che nel nostro cuore risuona alla vibrazione congiunta di quelle due note divine, solo perchè quelle note son due.

Ma qui un'altra questione ci sorge davanti. C'è veramente nelle tragedie politiche di Vittorio Alfieri questo valore morale? o non sono esse piuttosto, alla fin de' conti, come da alcuno è stato affermato, che un eccitamento al regicidio?

In primo luogo, posto pure che tali fossero, il loro valore morale non potrebbe giudicarsi esattamente che riportandosi ai tempi in cui furono scritte. Quel che oggi sarebbe fuoco da attizzare un incendio, poteva essere allora necessaria fiamma per suscitare un calore di vita al tutto spento nell'avvilita e neghittosa Italia. Oggi vegliamo trepidi in una polveriera; allora si sonnecchiava assiderati in una pa-

lude: e l'eccesso era necessario a correggere l'eccesso opposto.

✓ Poi sta il fatto che nelle tragedie alfieriane di libertà, di regicidio non ve n'è neppur uno. Il re è nemico capitale del poeta; ma se siede già sul trono ed ha un'autorità stabilita e consacrata dalla tradizione, ei l'odia ma non l'uccide. Egli uccide l'uomo alla vigilia di farsi tiranno e di soffocare un'ancora spirante libertà. Uccide i Medici che, privati, tentano d'introdurre la tirannia nella libera Firenze; uccide Timofane, che vuol togliere la santa libertà a Corinto; uccide Cesare, che vuol rendere schiava Roma ed il mondo; uccide quando un uomo, uguale di fronte a Dio a tutti gli altri, è sul punto di trasformare i suoi uguali in altrettanti servi ch'egli potrà spegnere e spogliare a suo capriccio; uccide, infine, quando l'assassinio è realmente efficace a impedire la nefanda tirannia. Toglie la vita ad un individuo per darla ad un popolo. Chiamiamo immorali le tragedie alfieriane, e non ci sarà più alcuna ragione umana di non chiamare immorale la Bibbia, e non ci sarà più ragione di sorta per non chiamare immorali le storie di Grecia e di Roma.

E poi, se ne togliamo la Congiura dei Pazzi, quanto doloroso indugio prima che i suoi eroi si risolvano al passo fatale! Tutte le vie sono da essi provate, tutti i tentativi esauriti. Il sublime scopo che muove il loro braccio, non basta a toglier loro tutta la ripugnanza dell'omicidio. Non amerebbero tanto l'umanità se non sentissero tutto l'orrore d'uc-

cidere un uomo! E quì è un altro essenziale fondamento di discolpa per l'Alfieri: la grandezza dei personaggi omicidî. Egli uccide degli uomini, ma crea degli eroi. Fa lampeggiare all'occhio del lettore la lama d'un pugnale, ma le accende accanto un'aureola di virtù e di grandezza sovrumana, intorno alla figura d'un semidio. Bruto, Timoleone, lo stesso Raimondo, sono ideali di nobiltà, d'abnegazione, d'elevatezza, quali il mondo, forse, non vide mai. Essi tengono sollevata l'arma fatale, ma gridano a chi si accosta che per impugnare quell'arma bisogna prima diventar come loro e passare per il fuoco rovente d'una purificazione divina!

Ah no! Non da Raimondo, non da Timoleone, non da Bruto hanno strappato l'arma assassina gl'infami bruti de' nostri giorni, che vanno disonorando per tutto il mondo il santo nome d'Italia! Del turpe veleno che infettava i loro cuori omicidi, non una stilla era caduta dalle eterne pagine delle tragedie alfieriane. Altri i responsabili, altri i colpevoli! Era veleno stillato in tutti quei laboratorii, in tutte quelle fucine, in tutte quelle scuole ove si trama, si nutre, si assoda, si diffonde quella perversa dottrina che, pompeggiandosi come frutto della più alta e vasta idealità umanitaria, non è che sfrontata elevazione a sistema filosofico del più materialistico egoismo, della più bassa invidia, dell'odio più turpe e sfrenato.

Ah no! Lasciamo in pace le sacre ceneri di Vittorio Alfieri! Ei riposa per sempre accanto alle tombe di Dante e di Machiavelli, terzo profeta dell'Italia

nostra; e non ha nè deve avere pentimenti nè rimorsi. La generazione che ammirò le sue tragedie e ne avvampò e ne fremette, fu una generazione di martiri e d'eroi, non d'altro sangue prodighi che del loro proprio. La stirpe dei bruti che versano senza ragione il sangue altrui e vanno trafiggendo cuori paterni di re magnanimi consacrati dalla fiamma di carità, cuori disfatti di regine infelici purificati dal fuoco del dolore, non conosce Vittorio Alfieri! No! E se la notte del 29 luglio 1900, quando fu consumato il più atroce misfatto del secolo, le ossa di quel grande, nell'urna marmorea di Santa Croce, vennero scosse da un fremito, non fu nè pentimento nè rimorso: ma fu indignazione, fu orrore, fu quel fremito stesso che nella notte fatale, a Ravenna, a Superga, a Gavinana, a Caprera, dall'Etna al Monte Bianco, dall'Istria alla Corsica, dal Varo alla Dalmazia, scosse la patria intera, per tutte le dimore ove suona l'armonia della nostra lingua, per tutte le tombe ove posa la cenere dei nostri eroi!

II.

Amore e libertà sono le due fiamme di cui avvampano le tragedie toccate finora. Fiamme nobilissime entrambe, senza dubbio, ma a cui, pure, non può negarsi che aggiunga esca una certa dose di amor di sè stesso. L'amante ha l'abnegazione di consacrare tutto sè ad un altro essere, ma ha pure la gioia infinita di sentire che tutto un altro essere gli è consacrato: dà un mondo, ma ne riceve in contraccambio un altro; è idolatra, ma nel tempo medesimo è idolo. E l'odio per la tirannia, pur inspirando talvolta nell'individuo il più sublime sacrificio di sè stesso, muove però sempre, come disposizione psicologica originaria, da un certo sentimento d'intolleranza orgogliosa della soggezione, e di insoffeenza pei dolori che il tiranno possa a suo talento infliggerci.

Ma c'è una forma più disinteressata d'amore, che è quella di chi ama senza esser riamato, dà tutto senza nulla ricevere in contraccambio, non è anche idolo, ma solo idolatra. E c'è una forma di libertà

più trascendentale, che è la liberazione dal tiranno per mezzo della liberazione da sè stesso: stoica liberazione dai proprii desiderii, dai proprii timori, dalle proprie volontà, dai proprii affetti. Prenda il tiranno quello ch'ei vuole: ci spogli dei nostri beni, strazii a sua posta il nostro corpo, ci atterri, ci percuota, ci conculchi. Resta sempre dentro di noi un'anima incoercibile, che, nel momento in cui egli crede averci umiliati sotto il suo piede fangoso, gli si libra sopra, a un'altezza infinitamente maggiore della sua, lo guarda con sovrano disprezzo, e gli dice con profonda e sicura coscienza: io sono un eroe, e tu sei un abietto! Piena vendetta del libero spirito sulla violenza brutale.

Quell'amore affatto disinteressato e questa libertà tutta spirituale, formano il motivo intimo dell'*Ottavia*. L'infelicissima amante è appunto Ottavia; il nobile spirito è Seneca; il tiranno dell'una e dell'altro, Nerone. Egli ha ripudiato ed esiliato l'infelice moglie per darsi tutto ai suoi turpi amori con la volgare Poppea. Ma temendo del furore popolare onde la prima gode, la richiama a Roma per farla morire dietro falsa accusa d'adulterio con un citarista. Nè si contenta di prepararle la morte del corpo, ma le infligge ripetutamente il più atroce strazio dell'anima, ostentando a lei, che lo ama ancora appassionatamente, il suo amore per Poppea, insultandola e dileggiandola avanti alla sua vile druda. Solo protettore trova Ottavia nel nobile Seneca. Egli, pentito d'avere ne' primi anni del regno

di Nerone troppo indulto a costui, è ormai giunto a quella stoica liberazione di spirito sopra accennata, e si fa apertamente, temerariamente difensore della misera; e rende a Nerone la pariglia. Questi ha gridato a Ottavia che non la ama: estremo oltraggio che possa farsi a cuore di donna amante. Seneca grida a lui che non lo teme: estremo oltraggio che possa infliggersi ad animo di despota superbo. E lo mostra col fatto di non temerlo, accusandolo, senza ritegno, di viltà crudele, e mostrandosi serenamente apparecchiato a morire. La tragedia, povera di movimento, è tirata in lungo dall'esitazione di Nerone che teme un moto popolare a favore di Ottavia. Finchè, sentenziata irrevocabilmente la condanna della misera, con l'apparenza d'un giudizio legale, Seneca le dà il veleno perchè sfugga da morte infame. Nerone, sopraggiunto con Poppea, la trova morente, e accennando alla druda dà all'infelice l'ultimo colpo di stile, gridandole, mentr'ella dà gli ultimi respiri:

> Più la conosco, più l'amo; e più sempre
> D'amarla io giuro!...

Feroce voglia di farla morire disperata quasi a perpetuare il suo strazio, avviandola pei regni della morte con un eterno viatico di dolore.

Fra i tristi effetti del potere tirannico vedemmo rappresentato quello di far dimenticare l'orrore del sangue agli eroi che imprendano ad abbatterlo con un colpo di pugnale; ben più tristo è quello di ren-

dere impassibili a quell'orrore gli ambiziosi accecati dal fulgore d'una sperata corona. Nel primo caso il nobile fine fa dimenticare l'atrocità del mezzo; nel secondo son due iniquità che si sommano e si intrecciano nella nefanda immagine d'un trono, a cui si arrivi imprimendo la via con orme di sangue. È l'immagine fondamentale di tre tragedie di ambizione regia: il *Polinice*, l'*Agamennone*, il *Don Garzia*.

Sorvoliamo sulla prima. È fra le meno originali del nostro poeta, in cui le derivazioni molteplici da fonti greche, latine e francesi, divengono spesso imitazioni, e l'imitazione si spinge talvolta quasi alla traduzione; ed è anche una tragedia assai disuguale in quanto a valore estetico, nella quale il vigore vero si mesce continuamente di gonfia rettorica. Basti accennare che rappresenta la lotta fraterna tra Eteocle e Polinice per il trono di Tebe, attizzata copertamente dalla vile ambizione di Creonte loro zio; che quando i due rivali, spinti da lui agli estremi, terminano coll'uccidersi l'un l'altro, resta tiranno della città. Ma questa subdola figura di Creonte e la sua ambiziosa ipocrisia, che è il motore essenziale del dramma, resta in seconda linea, coperta dal grido dell'ambizione feroce e violenta dei due fratelli nemici, che occupa di sè il primo piano del quadro.

L'ambizione vile, che alla già duplice colpa di aspirare alla tirannia col delitto, aggiunge l'altra di consumarlo per vie coperte e fraudolente, campeggia invece pienamente nell'*Agamennone* e nel *Don Garzia*.

Nell'*Agamennone* il vile malvagio è Egisto. Costui, nemico a morte dell'eroe per eredità di odii domestici, si è introdotto nella reggia d'Argo mentre Agamennone era a Troia, duce supremo delle forze greche; ha saputo conquistare il cuore della moglie di lui, Clitennestra, e, divenutone il drudo, aspira segretamente al trono di Argo. L'adultera, d'animo non in tutto perverso ma fiacco, resa cieca dalla passione sfrenata, non ha saputo nascondere la sua tresca, ormai palese a tutti, neanche alla figlia Elettra. Alla quale il poeta presta un carattere fermo e maturo, più che non comporterebbe la sua età: ma qui con squisita finezza psicologica e con efficacissimo effetto poetico. È l'animo retto d'una fanciulla assennata per natura, nutrita e confortata nella sua rettitudine da un inconsapevole bisogno di reazione alle vergogne materne, e da un consapevole proposito di custodire almeno in sè il decoro della casa d'Agamennone. Moralmente superiore alla madre, ella ha la coscienza di questa superiorità, con tutto lo strazio che ne consegue. L'essere che per le altre figlie è oggetto d'idolatria, puro e sommo ideale di perfezione e di virtù, ella deve contemplarlo assai più basso di sè. Alla sua verginità manca la poesia infinita di avere in terra, al proprio fianco, una divinità a cui innalzare tutti i profumi più ingenui e più squisiti dell'anima: la madre. E quel non so che di troppo maturo e di troppo fermo che appare nel carattere di Elettra, è quindi, a differenza della virile Virginia, un tratto profondamente malinconico

e poetico. Non è difetto di profumo verginale, è distruzione; non è la prosa della pianta sterile di fiori, ma la poesia di quella a cui il gelo li ha distrutti.

In mezzo a questa tragica famiglia, triade di odio, di pervertimento e di dolore, giunge la notizia del ritorno di Agamennone. Null' altro che spavento in Clitennestra; ribollimento di furore e ambizione in Egisto, che vede appressarsi con la sospirata vendetta la conquista del trono; straziante contrasto di fervidissima gioia e di cocenti timori nella misera Elettra. E questa fiera tempesta è il beato porto di riposata pace che nella patria terra, entro le mura domestiche e tra l'affetto de' suoi cari, sogna il prode Agamennone, dopo dieci anni dei più fieri travagli e pericoli. Egli giunge, già assaporando nel presentimento tale beatitudine:

Riveggo alfin le sospirate mura
D'Argo mia; quel ch'io premo, è il suolo amato,
Che nascendo calcai: quanti al mio fianco
Veggo, amici mi son: figlia, consorte,
Popol mio fido, e voi Penati Dei,
Qui finalmente ad adorar pur torno.
Che più bramar, che più sperare omai
Mi resta, o lice? Oh come lunghi e gravi
Son due lustri vissuti in strania terra
Lungi da quanto s'ama! Oh quanto è dolce
Ripatriar dopo gli affanni tanti
Di sanguinosa guerra! Oh vero porto
Di tutta pace, esser tra' suoi!...

Argo mia, amici miei, popolo mio, miei Penati, miei diletti: non può saziarsi della dolcezza di sentirsi circondato da cose *sue,* a lui fide, a lui benigne, dopo aver tanto temuto e tanto sospettato. È il primo momento di abbandonato riposo d'un animo, da una tensione perpetua di dieci anni! Ed a lui è dolce, rivolgendosi indietro, immaginare anche gli affanni provati per lui dai suoi cari, e i suoi momenti di abbandono al dolore:

> Tu... Elettra... alla dolente
> Misera madre rimanevi. Oh come
> Fida compagna, e solo suo conforto
> Nella mia lunga assenza, i lunghi pianti
> E le noie e il dolor, con lei diviso
> Avrai, tenera figlia! Oh quanti giorni,
> Oh quante notti in rimembrarmi spese!
> Ed io pur, sì, tra le vicende atroci
> Di militari imprese; io, sì, fra 'l sangue,
> Fra la gloria e la morte, avea presenti
> Voi sempre, e il palpitare e il pianger vostro,
> E il dubitare e il non sapere. Io spesso
> Chiuso nell'elmo in silenzio piangeva.

Stupendo questo intenerimento del prode guerriero nel suo segreto; sublime questa figura così evocata del re dei re, in mezzo alle armi dei mille suoi soldati, tutto superbo e rigido acciaio di fuori, tutto tenerezza e lagrime dentro. Estremamente pietosa, ora, tanta stanchezza, tanto desiderio di pace, tanta illusione d'amore, con tanta ignorata tragedia che lo circonda e lo minaccia. E più pietoso ancora l'ineffabile strazio che ad ogni parola del tanto illuso padre dilania il cuore di Elettra.

Intanto Egisto va stringendo la trama. Agamennone, informato della presenza in Argo del suo nemico, non incrudelisce in lui, ma gli ordina di partire. Egli con Clitennestra finge di volersi piegare all'ordine, protesta di non volerla trascinare a una catastrofe; ma sa rivestire i suoi proponimenti remissivi di così artificiose parole, che più che mai lega a sè la donna. Le fa balenare l'immagine di sè, che misero, ramingo, già scacciato dai fratelli, ora fuggiasco da Argo, lontano da lei unico suo bene, corre incontro alla morte per abbreviare un'intollerabile vita. Ella più che mai si accende; al vincolo colpevole dell'amore s'intreccia, a un solo effetto, quello generoso della pietà, e giura di non abbandonarlo mai. Allora a poco a poco, con arte infernale, egli la circuisce, la stringe, la conduce insensibilmente, senza mostrare che quella sia la sua volontà, alla meta da lui prefissa: la necessità d'uccidere Agamennone. Quando l'immagine ferale balena prima alla mente di Clitennestra, ella ne rifugge smarrita. Ed Egisto pronto col suo veleno a insinuare che Agamennone voglia innalzare al trono la bella Cassandra, condotta schiava da Troia, che lo ha fatto schiavo del suo amore. Clitennestra non ama più Agamennone; ma se la moglie è morta, vive ancora in lei la donna, e quindi la gelosia. Basta il cenno di Egisto per farle accogliere con ardore la terribile risoluzione. Ella stessa, di cui Agamennone non può sospettare, lo ucciderà durante il sonno. Crudele ironia! La pace e la sicurezza sospirava lo stanco guer-

riero tornando in Argo. E in Argo v'era un luogo più pacifico e sicuro degli altri: la reggia. E nella reggia un penetrale più raccolto e nascosto: la sua camera. E nella camera, il talamo. Fra i tepidi riposi di questo lo attende la fredda lama del pugnale!

È notte e Clitennestra s'accinge all'opera nefanda. Tutto è silenzio. Agamennone è immerso nel sonno, ed ella va per trafiggerlo; ma la mano le trema: uccidere un uomo, e il padre de' suoi figli, e nel sonno, le sembra troppo orribile. Perfino il sospetto su Cassandra è stato dileguato da Agamennone col dono fatto a lei della schiava. In un momento di resipiscenza ella scaglia lontano da sè il pugnale. Ma Egisto è là ad attizzarla. È tutta una scena che ricorda molto l'uccisione di Duncano nel Macbeth, sennonchè sono invertiti i sessi. Il perfido le dà a credere che Agamennone, saputo il tutto, lo ha condannato a morte, e che anche lei è perduta. Scoperta menzogna, cui per altro la donna, in quel momento di supremo turbamento, dà fede. E questa sua credulità è un tratto di profonda psicologia del poeta. Ma ella esita tuttavia. E l'altro a richiamare, senza parere, l'immagine di sè, sanguinoso e spirante; a stringerla, a incalzarla coi soliti artifizii; finchè trascinato, accecato dal feroce desiderio, le mette in mano egli stesso il suo pugnale e termina in una scoperta, fervida, brusca esortazione, senza raggiri, senza reticenze, in cui non si mostra più che una sete morbosa di veder morto l' odiato nemico e vuoto il trono. Non è più il vortice che aggira,

è il gorgo che trascina.

> Non indugiar; va, corri: istanti brevi
> Ti avanza; va. Se mal tu assesti il colpo,
> O se pur mai pria ten pentissi, o donna,
> Non volger più ver queste stanze il piede:
> Di propria man me qui svenato, immerso
> Me dentro un mar di sangue troveresti.
> Va, non tremar, ardisci, entra, lo svena.

La donna entra forsennata, e un grido pietoso di uomo che muore annunzia la fine del re dei re.

In Egisto, movente principale del delitto è l'ambizione di regnare in Argo, al posto di Agamennone; e il cuore di Clitennestra gli è stato scalino al trono. Il sentimento della vendetta ch'egli, figlio di Tieste, compie sopra un figlio di Atreo, è pure accennato dal poeta; ma è tenuto deliberatamente in seconda linea, come quello non appieno comprensibile dall'anima civile moderna. Pure basta ad accendere nel vile carattere un lampo di ferocia, che almeno non è viltà. Vilissimo in tutto e tutto di fango è invece il Piero del *Don Garzia,* personaggio che richiama in più tratti il perfido Jago, ed è una delle pochissime reminiscenze shakespeariane nel teatro di Alfieri. L'intreccio della tragedia è complicato e non troppo verosimile, nè varrebbe la pena di farne un riassunto, che di necessità andrebbe per le lunghe. Basti accennare che è tutta una trama ordita da Piero, figlio di Cosimo I granduca di Toscana, per condurre alla morte i due fratelli Diego e Garzia, e restare solo erede del trono: avvenimento d'invenzione dell'autore.

Creonte, Egisto, Piero, sono nelle tre tragedie d'ambizione regale una perfetta trinità di scellerati; e insieme erano per la coscienza dell'Alfieri una fastidiosa trinità di rimorso. Accennammo già come nella sua poetica vero morale e bello artistico fossero una cosa sola. Ciò che è morale è bello, ciò che è immorale è brutto. Naturalmente il principio astratto, applicato alla pratica letteraria, era suscettibile per lui stesso d'una larga interpretazione. Se tutti i personaggi viziosi moralmente dovessero considerarsi tali anche sotto il riguardo estetico ed escludersi dalla scena, la tragedia nelle mani dell'Alfieri svanirebbe. Senza personaggi colpevoli avrebbe potuto sussistere la tragedia greca, in cui l'elemento flagellatore era spesso un fato atroce e talora immeritato. Ma nella tragedia sua, tutta umana, tutta fondata sulla dualità antagonistica del vizio e della virtù, la cattiveria umana è termine essenziale dell'azione. Sopprimiamo tutte le tragedie segnate di nero da un personaggio cattivo, ed avremo soppresso tutto il teatro alfieriano, salvo la *Sofonisba* e quell'*Alcesti* d'imitazione greca. Quel bene che è bello e quel male che è brutto, divengono dunque per lui nella tragedia un bene e un male relativi, trasformandosi il principio in un concetto di mezzo tra il morale e l'estetico; e s'identificano coi concetti di grandezza e piccolezza. Anche il malvagio può essere grande, e quindi tragicamente bello, se l'animo suo riveli vigorìa, costanza, sicurezza di sè, coraggio delle proprie azioni. È in lui una forza, e la forza è una cosa

grande, e la grandezza è bella perchè implica una possibilità di bene. Il brutto tragico è la picciolezza, la debolezza, la malvagità coperta, vile, esitante, malsicura, sospettosa. Il malvagio grande non è cattivo per sua natura originaria, ma per torta direzione impressa alla sua forza. Cattivo per natura e tutto quanto è il malvagio vile; chè in lui non c'è solo mancanza, ma addirittura impossibilità di bene. È un elemento negativo della natura, da cui non potrà mai ricavarsi nulla di buono, comunque si applichi o s'adoperi. Nel fulmine, nel vento, nel torrente, c'è un'energia che, trasformata e ben diretta, può esser rivolta dalla rovina all'utile: inutile e dannosa in tutto è la nebbia, la palude. Dall'Innominato esce un santo, nient'altro che un tristo potrà mai essere Jago.

In nome di questi principii, non chiaramente formulati dall'Alfieri, ma trasparenti qua e là abbastanza dai suoi giudizii, egli, come dicevamo, condanna Creonte, Egisto e Piero come caratteri indegni di tragedia, troppo scellerati, troppo vili; e sente un certo rimorso d'averli plasmati, scusandosene come d'una necessità. Ed ha torto, come esteta e come moralista. Come esteta, non si avvede di confonder troppo la finzione teatrale con la realtà della vita, applicando al personaggio fittizio il criterio con cui giudicherebbe la persona reale. Un uomo abietto, debole, vile, è certo in natura meno bello, anche esteticamente parlando, d'un carattere sia pure cattivo ma forte e vigoroso: anche sotto il riguardo

estetico, il vizio è più brutto della colpa. Ma l'arte, creando un carattere abietto secondo verità, aggiunge un elemento di bellezza che in natura manca: l'imitazione perfetta della natura medesima. Jagò è un capolavoro, perchè di fronte a lui lo spettatore esclama: quanto è profondamente vero!

Più ancora erra come moralista, confondendo l'effetto del personaggio sul pubblico con quel che è la sua genesi nel poeta. Il poeta è un Proteo, che, innamorato del personaggio cui dà vita, deve, transitoriamente, sostituire all'animo suo tutto quello della sua creatura, e sentire, pensare, ragionare, agire con essa. Se la creatura è vile e bassa, il poeta, mentre la forma, deve avere un'anima vile e bassa: non potrebbe altrimenti dar vita e parola alla bassezza, alla viltà. Sarà un'anima posticcia, ch'ei può mettere e togliere come una maschera, come un vestito. Ma questa maschera, questo vestito ei deve pur metterlo; e si comprende come in lui il travestimento possa suscitare una certa ripugnanza, una certa, starei per dire, preoccupazione di contaminarsi, di avvilirsi. Ma nello spettatore è tutt'altro. Le bruttezze e le brutture di quella maschera ei le vede di fuori, e suscitano in lui uno spontaneo ribrezzo. Ribrezzo in cui si compendia tutto l'effetto morale che l'arte possa volersi proporre. Giacchè, è inutile illudersi, dimostrazioni morali nel senso rigoroso della parola l'arte non ne può assolutamente fare. Nè, se prescindiamo dalla letteratura infantile, essa può efficacemente bandir la verità etica mostrando sempre il malvagio

punito e il galantuomo premiato. Contro la palese artificiosità d'un tale mondo fittizio, starebbe formidabile la triste esperienza della realtà, in cui tanto più spesso, o, almeno, tanto spesso, il virtuoso è sopraffatto dallo scellerato. L'arte non può invece esercitare la sua missione educatrice che come ginnastica del senso morale. Se ne togliamo certi mostri della specie, che formano la solita eccezione di ogni regola, il senso morale è un elemento psicologico esistente in tutti gli uomini. Che se tutti non sono fiori di virtù, anzi se la virtù vera è un fiore così estremamente raro, gli è semplicemente perchè nel composto *animo umano,* quell'elemento si trova congiunto, intrecciato, modificato, corrotto, soffocato talora, da un altro potentissimo: l'interesse proprio, l'egoismo. *Senso morale* più *egoismo* è la formula chimica della psiche umana: e il senso morale non è insomma altro che il senso comune disinteressato. Or nella vita quei due fattori dell'anima nostra sono in continua azione e reazione fra loro; perchè il mondo che più da vicino ci preme e ci riguarda, non manca mai di eccitare e l'uno e l'altro, e, nella gran maggioranza degli uomini, molto più l'uno (è inutile dir quale) che l'altro. L'effetto benefico dell'arte è quello di creare un mondo disinteressato: un mondo in cui, senza eccitazione alcuna dell'egoismo, si esercita soltanto il senso morale, libero dall'intralcio impuro di quello. E in quest'esercizio esso prende coscienza di sè, si nutre, si rinvigorisce, acquista forze per lottare con l'altro nella pratica della

vita. Si mostri sulla scena uno scellerato qualunque: un adultero, un ladro, un usuraio, un seduttore, un calunniatore; e da una platea mista altresì di calunniatori, di seduttori, di usurai, d'adulteri, di ladri, scoppierà unanime un grido d'indignazione contro di quello. È ipocrisia? Niente affatto, è sincerità: l'unico lampo, forse, di sincerità balenato in quelle anime corrotte; unico momento della loro giornata in cui esse hanno, in altri, condannato sinceramente sè medesime. E quel lampo può non essere stato infecondo; può, nelle tenebre di qualche animo men turpe, aver lasciato, chi sa, una tenue traccia di benefica luce rigeneratrice. Certo è che un malvagio che odia un altro malvagio, esala in quest'odio un po' della sua malvagità.

❦

Gli affetti domestici, nella loro varietà di amor fraterno, filiale e materno, son fondamento di tre tragedie: *Antigone, Oreste* e *Merope*. In tutte e tre l'elemento antagonistico da cui scaturisce la lotta tragica, è il tiranno.

Nella vita del poeta, orfana, randagia e solitaria per tanta parte, quasi tutta trascorsa lungi dalla patria, gli affetti domestici furono poco più che un mero culto d'idee e di memorie. E tali appaiono nelle prime due tragedie menzionate. Nell'*Antigone,* Creonte, divenuto re di Tebe nel modo da noi visto, vuol distruggere, per maggior sicurezza, tutta la

stirpe di Edipo, quindi anche Antigone, sorella di Eteocle e Polinice. Su due cadaveri il suo trono tentenna: a fondarlo bene è necessario il terzo. Il mezzo ne è la proibizione, pena la vita, di dar sepoltura al corpo di Polinice. Ei sa già che la pia e tenera sorella romperà il divieto e morrà. E così avviene. L'intreccio è complicato dall'amore per Antigone del figlio del tiranno, Emone. Il quale, dopo aver tentato l'impossibile per salvarla, si dà la morte sul cadavere di lei. Amore episodico e senza speranza, soffocato in sul nascere stesso da un elemento avverso: l'inimicizia delle due famiglie, e i delitti che elevano tra i due miseri una barriera di cadaveri. La figura che campeggia è Antigone; il sentimento predominante, è il suo culto per l'infelice fratello e la volontà inflessibile di dargli sepoltura. Ella è in generale accusata dai critici di soverchia virilità; e s'invoca il confronto con l'Antigone sofoclea, la quale, più veramente donna, ha dei momenti di debolezza, e, compiuto il sacro dovere verso l'estinto, sente un certo timore della morte, compiange la sua gioventù e la sua bellezza. Critica giusta solo in parte, chè non tien conto, come si dovrebbe, che nell'indifferenza dell'Antigone alfieriana c'entra la disperazione pietosa d'un'amante appassionatissima, la quale vede di non poter mai essere congiunta con l'amato, figlio dell'assassino de' suoi fratelli. L'amante non si scorge in lei alla prima, perchè il suo amore a lei par colpevole, e a nasconderlo prima che ad ogni altro a sè stessa, ella si chiude in un'ar-

matura di voluta rigidezza. Ma qua e là la fiamma trapela. Io ti scongiuro, dice ella una volta ad Emone,

> Or che costanza, quanta io n'ebbi mai,
> M'è d'uopo, in molli lacrime d'amore
> Deh! non stemprarmi il cor... Se in me puoi tanto...
> (E che non puoi tu in me?) mia fama salva;
> Lascia ch'io mora, se davver tu m'ami.
> . . . . Non posso
> Esser tua mai; che val ch'io viva? Oh cielo!
> Del disperato mio dolor la vera
> Cagione, ohimè, ch'io almen non sappia!...

Così colpevole sembra a lei questo suo amore, che perfino quando Creonte, per assicurarsi sul trono senza irritare con nuovo sangue i Tebani, le propone le nozze con suo figlio, ella rifiuta, credendo di compiere così un sacro dovere verso suo padre e i suoi fratelli. In questo ci sarà magari qualcosa di troppo spinto, e qui potrà forse incominciarsi a trovare Antigone non in tutto ragionevole. Ma solo in questo; e dato che ella consideri il suo amore così disperato, tutto il resto è coerente, la sua morte acquista quasi una sfumatura di suicidio per amore, e il suo disprezzo per la vita si veste d'una bellissima luce poetica. Ma i critici certe cose non le vedono. Essi gittano un'occhiata su Antigone o su Elettra, trovano in esse qualcosa di comune con Virginia, e le classificano con magistrale sicurezza nella medesima casella su cui hanno appiccicato l'etichetta: « Donne alfieriane senza femminilità ».

Difetto vero della tragedia è invece, piuttosto,

questo: che il nodo principale dell'azione, quel divieto di seppellire Polinice, ha un'importanza che ai nostri tempi non si comprende più adeguatamente, sicchè rende meno comprensibile la fiera reazione d'Antigone. E per quanto soccorra l'erudizione, col dirci che la sepoltura significava per gli antichi il riposo dell'anima nell'altra vita, basta l'intromettersi della riflessione tra il fatto e noi, per raffreddarne l'apprensione schiettamente estetica.

Un difetto simile troviamo nell'*Oreste,* ove il culto del protagonista per la memoria del padre ucciso prende la forma prevalente di sentimento della vendetta. Oreste, trafugato da Elettra la notte della strage d'Agamennone, viene a compiere questa vendetta sul tiranno Egisto, a quindici anni di distanza. Vendetta a freddo, dunque, quale oggi si concepisce solo tra i popoli più primitivi o più feroci. L'Alfieri comprende il difetto, e si studia di rimediarvi come può, prestando ad Oreste un amore e un culto infinito per la memoria del padre, una cocente rabbia per l'usurpazione del trono a lui dovuto; e mettendo Elettra sotto la minaccia del tiranno, di andare sposa ad uno schiavo. Soprattutto, poi, dà al suo eroe un carattere straordinariamente impetuoso, in cui c'è perfino un po' del pazzesco. Il che non rimedia gran fatto; giacchè non fa che sostituire un'anormalità individuale, incomprensibile, a una differenza di sentimenti e di costumi, comprensibile almeno alla riflessione erudita.

Quel tenue velo di polvere archeologica in cui si

presentano avvolti per noi moderni gli argomenti dell'*Antigone* e dell'*Oreste,* e che ce ne impedisce la totale, lucida apprensione estetica, sparisce affatto nella *Merope.* La quale è invece la tragedia del sentimento più istintivo, più immutabile, più universale; di quello che è più costante per natura, per intensità, per tenerezza, in tutti i tempi, in tutti i ceti, in tutti i luoghi; simbolo eterno di affetto non soltanto negli uomini ma finanche nei bruti; il solo forse tra i sentimenti che è regola senza eccezione di tutti i viventi: l'amor materno.

La notte in cui le fu ucciso il marito dal cognato Polifonte, che ne usurpò il trono, Merope aveva affidato il suo bambino a Polidoro, perchè lo trafugasse e lo allevasse in sicuro. La sua vita, tutta tenebra ormai, vive solo di questo raggio di conforto e di speranza che le brilla nella vita del figlio. Sono passati molti anni, ed ecco, per singolare accidente, ella crede che uno straniero ucciso presso la città sia appunto suo figlio. L'assassino, pure straniero, è arrestato; ella incrudelisce contro di lui, ed è per trafiggerlo di sua mano, quando riconosce in lui il figlio suo. Ma la morte è, da quel punto, voluta dal tiranno. Il quale si piega a risparmiare il giovine solo a patto che Merope gli dia la mano di sposa, coonestando così la sua usurpazione. Merope dall'amore del figlio è spinta a consentire alle infami nozze. Ma il giorno della cerimonia, il giovinetto, con impeto subitaneo, assale il tiranno e lo uccide; e il popolo, sollevatosi, lo grida suo legittimo re.

L'Alfieri era un po' fissato con la rigidità e durezza del proprio carattere; e con questo preconcetto di sè medesimo, si accusa di non aver saputo, nella sua *Merope,* trattare come si conveniva quel sentimento che è tutto tenerezza. Ha torto, e si rivela anche qui, come sempre, migliore artista che critico. Chè anzi se la *Merope* alfieriana ha ragione di essere dopo quella del Maffei e l'altra del Voltaire, è soprattutto per l'efficacissima espressione e rappresentazione degli affetti materni. Certi scatti, certe uscite improvvise, certi rapidi movimenti psicologici rivelatori d'una vivacità eccezionale di passione, dànno una singolarissima efficacia alle parole della regina nei momenti più altamente drammatici della tragedia. Ad esempio, durante il suo strazio per la creduta morte del figlio, Merope rimprovera Polidoro di non averlo saputo custodire abbastanza. Rimprovero ingiusto, fatto con aspre parole, che giungono fino all'insulto, fino alla crudeltà. E si comprende: ogni sentimento suppone le due opposte manifestazioni nella gioia e nel dolore, e la tenerezza materna suppone anche una ferocia materna.

. . . . Ma tu, così guardasti
Un tanto pegno? Ahi folle, in chi riposi
Mie speranze, mia vita! Al di lui fianco
Forse tu starti non dovevi sempre?
Qual ferro lui potea svenar, che pria
Tua lunga inutil vita non troncasse?
Me servivi così? così l'amavi?

L'innocenza ha però la sua forza, ed ella s'avvede d'aver trasceso:

> Ma, ohimè, tu piangi? E non rispondi? Ah colpa
> Del fato è sol; deh mi perdona: io sono
> Madre...

Ma ha detto appena *io sono madre*, che il suono stesso delle parole la richiama immediatamente alla crudele realtà; e con subitanea ripresa prorompe nel grido angoscioso:

> . . . . Ah no! più nol son...

Altrove, quando crede aver tra le mani l'assassino del figlio, e dalla madre è balzata fuori tutta la tigre che nella madre è sempre nascosta, ella impreca contro di lui e ordina i più fieri tormenti. Ma sotto la rabbia della vendetta non si cancella mai la coscienza dell'inesorabilità della perdita, che le annienta la sodisfazione di quella. Bellissimo è l'ondeggiare fra l'uno e l'altro di questi sentimenti.

> Ahi scellerato, barbaro, fellone!
> Assassin vile, la tua mano impura
> Bagnata hai tu del mio figliuol nel sangue?
> Che mi val tutto il tuo? Sola una stilla
> Scontar mi può di quello? . . . .
> Stringete voi que' ferrei lacci, orrendi
> Strazii inauditi apprestategli: ei spiri
> In fra tormenti l'alma. Io vo' mirarlo
> Piangere a calde lagrime: non ch'una,
> Mille vo' dargli io stessa orride morti.
> Ahi lassa! e ciò ti renderà tuo figlio?

A un'espressione così calda e così vera dell'affetto di madre, l'ammirazione per il poeta che seppe trovarla deve accrescersi ancora e avvolgersi al tempo stesso d'un velo di malinconia, ove si pensi quanto poco la vita sua fu carezzata e riscaldata da vicino dai dolcissimi raggi dell'amor materno; e che il modello da cui il poeta ritraeva la madre, ahimè, non potè essere sua madre!

❦

In tutte le tragedie scorse finora, principio essenziale dell'azione è una lotta fra due antagonisti umani. Da un lato è il tiranno, dall'altro l'amore, la libertà, gli affetti domestici; da un lato l'ambizioso, dall'altro il competitore o la vittima; da un lato l'oppressore, dall'altro l'oppresso. L'eroe ha sempre un nemico fuori di sè, da cui nasce il contrasto, la lotta tragica, la catastrofe. La *Mirra* e il *Saul* han questo di tutto proprio, che i due elementi antagonistici sono riuniti nel personaggio medesimo, che è tiranno e vittima, oppresso ed oppressore a un tempo. Tutte le altre sono tragedie della lotta esteriore, queste due sono le tragedie della lotta interna; e sono quelle in cui l'animo umano è ritratto con maggiore profondità e vigoria.

Nella *Mirra* le relazioni tra personaggio e personaggio, non che scevre di contrasto, sono addirittura del più sincero, intimo accordo. Ognuno è una nota d'un'armonia dolce e perfetta. È un mondo di bontà, di dolcezza, di pace addirittura ideale. Siamo in una reggia, a Cipro; ma di tirannide non ve n'è il mi-

nimo sentore. Ciniro, il re, è il più saggio, il più affettuoso degli uomini, e più che padre pei suoi sudditi. Adora la moglie e n'è adorato, e vive felice di siffatto accordo. Una vecchia nutrice della loro figliuola, che vive nella reggia, è da loro amata e trattata come antica parente. E accanto ad essi si disegna la figura d'un altro nobilissimo principe, Pereo, figlio del re di Epiro e futuro genero di Ciniro, da lui già chiamato teneramente padre: giovane d'animo alto, pieno d'ogni dote morale e intellettuale, che sarà perfetto sovrano del suo paese. E l'idolo di queste quattro persone, il foco in cui convergono tutti i raggi dei quattro diversi potentissimi affetti, l'angelo, la speranza, la vita della famiglia, per cui non v'è tra essi chi non sarebbe pronto a immolare sè stesso, è Mirra: giovinetta timida, delicata, modesta, d'animo nobilissimo, di senno superiore all'età, non d'altro desiderosa che di prevenire e appagare le brame degli adorati genitori, tenerissima con la nutrice Euriclea, piena d'ammirazione per lo sposo Pereo, da lei stessa scelto nella turba infinita dei pretendenti che alla fama delle sue virtù accorrevano da ogni parte alla reggia di Cipro. Ma in questo paradiso da qualche tempo è piombato un demone: e il demone è annidato nell'animo di Mirra stessa. Sospirosa e malinconica sempre più come più si avvicinano le nozze, la notte che le precede ella è sentita dalla buona Euriclea a piangere e sospirare nel suo letto, ed invocare, tra i singhiozzi, la morte. I miseri genitori, già gravati di sollecitudini fin dal

principio della malinconia di Mirra, a questo più fiero colpo credono si tratti di ripugnanza per il matrimonio o pentimento della scelta fatta, e, posponendo la loro dignità e le ragioni di Stato alla felicità della figlia diletta, son pronti a rompere le nozze. V' è pronto altresì il generoso Pereo; che, quantunque nella ripulsa veda la sua morte, offre egli stesso a Mirra di renderle la sua parola. Ma ella non vuol saperne. Senza svelarne la misteriosa cagione, non nega d'essere infelice. Ma tutto passerà: Pereo ella ha scelto, Pereo sarà suo marito. Solo chiede in grazia di fare subito le nozze e partire con lui immediatamente dopo, per non sentire mai più neanche menzionare la sua patria ed i suoi. Intanto, parlando del distacco dai genitori, le sfugge dalle labbra incaute che ne morrà di dolore; e rifugiandosi poi sul seno della fida Euriclea, in una scena pietosissima, tra un fiume di lagrime, chiede disperatamente e ripetutamente alla nutrice stupita e atterrita di darle la morte.

È l'ora della sacra cerimonia nuziale. Sembra tornata la calma e la speranza. Cori di giovanetti e di donzelle si alternano, invocando il dio Imeneo a spargere i suoi doni e le sue pure e durevoli gioie sugli sposi; quando improvvisamente Mirra, che fino ad allora si è contenuta a fatica, scoppia in accenti di disperato dolore. Ogni letizia cade all'istante; il sacro rito è interrotto; Ciniro rimprovera aspramente la figliuola e la lascia in preda al suo dolore; la madre, più tenera e pietosa, che cerca consolarla, blan-

dirla, abbracciarla, è da lei violentemente respinta. Pereo si ritira disperato e confuso e si dà la morte. Ed ecco tornar Ciniro, in cui l'angoscia è prevalsa di nuovo sullo sdegno; ma fermamente deciso di sapere ormai senz'ambagi da Mirra il funesto segreto. Ha compreso ch'ella ama e che i suoi sono tormenti amorosi. Mirra a negare disperatamente e ad invocare la morte; e il padre a insistere, a stringerla, a premerla, finchè a lei sfugge di bocca che sì, ella ama, ama follemente; ma chi, nessuno potrà mai saperlo e non vuol saperlo ella stessa. E Ciniro a incalzarla di nuovo: riveli il suo amore, il nobile cuore di lei non può albergare un vile affetto; chiunque sia l'uomo da lei amato, e di qualunque condizione, sarà suo sposo. E Mirra a piangere, a supplicare, a scongiurare d'esser lasciata in pace; finchè lo sdegno paterno scoppia.

Ingrata: omai
Col disperarmi co' tuoi modi, e farti
Del mio dolore gioco, omai per sempre
Perduto hai tu l'amor del padre!

È l'ultimo colpo alla sciagurata fanciulla, cui, in un impeto irrefrenato di dolore, sfuggono dalla bocca parole ove balena sinistramente la tremenda verità:

Oh madre mia felice! Almen concesso
A lei sarà di morire al tuo fianco!

Inaudito orrore! la candida Mirra arde di diabo-

lica fiamma per il padre: il suo amore è Ciniro. Ma ha appena pronunziato quelle parole, che si getta sulla spada di lui e si trafigge; e l'angelica Mirra, l'amore, la vita, la speranza dei suoi, muore sola, o peggio che sola, guardata da lontano con orrore, come una cagna idrofoba, dal padre e dalla madre lì accorsa, che non osano contaminarsi accostandosi all'empia.

L'iniqua passione che forma il nodo di questa tragedia è così contro natura, che il poeta, per darne una qualunque ragione, ha bisogno di ricorrere al mito, che la rappresenta come punizione di Venere al troppo orgoglio materno di Cecri per la bellezza della figlia. Il soprannaturale nel dramma umano è di solito una antiestetica intrusione; ma qui non guasta nulla, poichè non viene a sostituire un processo psicologico che andrebbe invece spiegato. Il lettore del come Mirra possa nutrire così iniqua fiamma non si preoccupa nè punto nè poco, per la semplice ragione che la materia psicologica assunta dall'arte non è per nulla quella passione. Essa c'è come elemento di fatto. Sarà Venere per il mitologo, sarà Satana per il cristiano, sarà degenerazione per il fisiologo: ciò non importa. Essa c'è e basta. Anzi il lettore non sa neanche che cosa essa sia. L'artista, di pieno accordo col moralista, disteso un velo su questa Mirra orribile, tiranna della Mirra pura, nobile, ingenua, si ferma sulla Mirra tiranneggiata. E la tragedia non è la passione, ma la lotta contro la passione; onde nessuna ripugnanza, ma una sola grandissima pietà per l'essere

che pugna contro quel terribile, ignoto nemico che porta in seno. Potrebb'essere la tragedia del vizio più nefando, ed è invece la tragedia della più eroica virtù. Prima di vederla comparire in iscena, già sappiamo che Mirra è un angelo dalle parole degli altri personaggi. Nè si smentisce nel corso della tragedia, in quella lotta tenace, continua, accanita, accorata, disperata contro sè stessa. Ella non vuole e non chiede che morte. Non sappiamo quale macchia ella nasconda nel seno, ma sappiamo che qualunque essa sia Mirra è già perdonata: si odia tanto da sè che noi dobbiamo amarla. E quando in un momento di follia il terribile segreto le sfugge, e lo vediamo tale da far precipitare ai nostri occhi quell'angelo in un pantano fangoso, ella, più ratta, precipita invece nel proprio sangue; e se ne leva purificata, perdonata, compianta.

Questo stupendo e rapidissimo alterno mutamento finale d'affetti, e il senso di pauroso mistero e di curiosità che accompagna il lettore per tutta la tragedia, vanno, naturalmente, perduti o attenuati in gran parte per chi conosca già l'argomento, o non legga la tragedia per la prima volta. Ma a lui si rivelano, in compenso, bellezze finissime e potentissimi effetti. Il sapere fin dal principio di quale natura sia l'orrendo segreto di Mirra, rende, ad esempio, tanto più strazianti l' infinita adorazione di cui il poeta la fa circondata, e tutte le parole di ammirazione, di stima, d'affetto, di lode, che le fa rivolgere dai suoi cari. Affetto, ammirazione, lodi, che bruciano con tor-

mentosa ironia il cuore della misera, che si sente così profondamente, mostruosamente colpevole. Che non deve provare la infelice, e che non prova il lettore, quando, per esempio, Ciniro le dice affettuosamente:

> Da cagion vile esser non puoi tu mossa:
> L'indole nobil tua, gli alti tuoi sensi,
> E l'amor tuo per noi, ci è noto il tutto.
> Di te, del sangue tuo cosa non degna,
> Nè pur pensarla puoi!

O quando Cecri esclama con orgogliosa tenerezza materna:

> Oh rara figlia!
> Quanti mai pregi aduni!

Così, al lettore già edotto, certi strani movimenti psicologici di Mirra, se perdono il loro bel mistero, guadagnano però chiarezza ed efficacia Com'è il suo scatto violento contro la nutrice quando questa vuol farle confessare che la sua è pena d'amore; com'è il suo terrore del padre, il suo tremore avanti a lui, e il chiamarlo con ritegno *signore*; come il suo terrore di trovarsi sola, cioè sola col suo nemico interno, e il rifuggire ad Euriclea per suo massimo conforto; come il desiderio d'andare a respirare con Pereo nell'Epiro un'*aura novella e pura*; e lo sfuggire agli abbracci della madre, e così via. Finissimo appare soprattutto nella scena finale quel punto in cui ella, senza dire per chi, consente di provare amore per qualcuno. Ciniro, per indurla a

confessare, incomincia affettuosamente:

> Parlami, deh, come a fratello. Anch'io
> Conobbi amor per prova: il nome...

Ma qui ella l'interrompe precipitosamente con un grido: a sentirlo parlar del suo amore non resiste, e per impedir che prosegua in qualunque modo, confessa subito di amare.

Tutti questi lampi, in cui involontariamente e come di riflesso, balena la terribile passione, accrescono poi più che mai la compassione e la simpatia per la infelice, col mostrare quanto, malgrado lei, il nemico sia sempre vigile e possente nel suo animo, e quale eroico e sovrumano sforzo ella debba fare per rintuzzarlo e nasconderlo. Angelo nel cui candido seno è caduto un tizzone d'inferno, Mirra è una delle concezioni più originali e più belle dell'Alfieri, e basterebbe da sola a farlo gridare poeta.

La *Mirra* è una tragedia di lotta interna. Ma uno dei due elementi resta occulto, e si disegna quasi soltanto negli sforzi disperati dell'altro per resistervi. È un po' come un dialogo fra due interlocutori, di cui giungessero al nostro orecchio solo le parole dell'uno. Nè del resto l'elemento occultato ha variate movenze o alternative: è una forza terribile, continua, implacabile, invariabile. Una lotta mossa, variata, ondeggiante, in cui i due elementi del contrasto si mostrano all'occhio nel loro pieno sviluppo, abbiamo invece nel *Saul*. Nella *Mirra* è tempesta furiosa, che soffia però sempre da un punto. Nel *Saul*

è anche tempesta di venti contrarii che agitano in mille modi il pelago di un'anima. E l'eroe ne è sospinto or qua or là: condizione al tutto nuova nei personaggi alfieriani, che fa del *Saul* la singolarissima fra le tragedie del nostro, e la approssima di molto al genere romantico. È il suo capolavoro ed era la sua tragedia preferita; ed è quella, come lo Zumbini ha primo osservato [1], in cui l'Alfieri riversò tutta la piena della sua natura romantica originaria, ricca di contrasti, di sentimenti, di malinconie, di rapide alternative.

Ma, com'è spesso la sorte delle grandi verità, da altri si è voluta torcere la felice osservazione a conseguenze tutt'altro che giuste. Si è detto che il *Saul* è la sola tragedia spontanea dell'Alfieri, mentre tutte le altre sono un rettorico e pedantesco sforzo del poeta, piegato, contro la natura, al giogo classico. Il che è una grossolana esagerazione. Dopo la crisi della conversione, la vita dell'Alfieri, sotto l'impero d'un ardentissimo e fermissimo desiderio, diretta con tutte le forze ad uno scopo ben fisso — la gloria letteraria — diventa tutta una reazione alla vita di prima. L'Alfieri uomo è quasi in tutto una reazione all'Alfieri giovane. Il fannullone diviene uno studioso: la svariata, indefinita molteplicità del sentimento e della passione, si concentrano a unità di volere; le sue forze psichiche disperse prodigalmente qua e là,

[1] *Studi di letteratura italiana*, Firenze, 1894, pp. 35 e segg.

come acqua sorgente che, dilagando in ogni senso, impaludi una campagna, sono, quasi direi, incanalate al conseguimento d'una meta. Fin la molteplicità dei suoi forsennati amori si riduce a unità d'amore riflesso e ragionevole. È la trasformazione d'una vita umana dalla varietà e dal disordine romantico all'unità e alla regolarità classica; il poema romanzesco che diviene epopea eroica, il fondamento d'un castello gotico su cui sorge un tempio greco. In questo secondo stadio, una produzione letteraria, che nel concetto di lui significava soprattutto produzione didattica, non poteva nascere che concepita in forma classica. Gli eroi alfieriani, per tutte le ragioni, dovevano sinceramente, necessariamente venirgli foggiati alla classica: cioè remoti da ciò ch'egli era nella sua corrotta giovinezza e prossimi a ciò ch'egli era divenuto dopo la eroica conversione. La tragedia classica, insomma, non rappresenta un fenomeno puramente letterario, che contrasti con tutte le altre manifestazioni dell'uomo; ma è una faccia del nuovo Alfieri, affatto coerente con tutto l'uomo nuovo sorto vigorosamente dall'antico. Che sia effetto di sottomissione a un giogo, può dirsi, salvo qualche regola puramente formale, solo in quanto egli aveva sottoposto tutto sè stesso al giogo della ragione. Che sia prodotto artificioso, può ritenersi solo in quanto si volesse affermare che la ragione stessa è per l'appunto artificio, e che artificio fu quindi tutta quanta la seconda vita dell'Alfieri. Ma allora dovremmo anche smettere senz'altro di ragionare e non parlarne più.

D'altra parte è pur vero che la natura primitiva non si cancella mai del tutto. E dentro la statua marmorea a cui il poeta aveva voluto ridursi, ferveva e ribolliva ancora un nucleo dell'antica pasta romantica. Perchè dai palpiti di questa uscisse un eroe romantico, era necessario un campo insolito, in cui il poeta potesse obbliarsi, ed entrare quasi spoglio di tutta quella parte nuova di sè stesso che ormai era per lui indissolubilmente congiunta con l'idea del teatro. Questo campo fu il campo biblico, quasi vergine ancora di strade già rigidamente tracciate da altri esempii letterarii. Ed avemmo il *Saul*.

La sublime tragedia si riassume in un personaggio, Saul. Tutti gli altri sono pigmei accanto a un titano. È il gran re alla vigilia del combattimento decisivo contro i Filistei: abbandonato da Dio, e quindi senza fiducia; irato a David, da lui stesso sbandito, e quindi senza il suo più grande appoggio; in preda a mille agitazioni e terrori. Il primo atto, tutto pieno di lui nei discorsi degli altri personaggi, ci parla del suo misero stato, ma non lo mostra ancora. Appare invece al cominciar del secondo; ed è in uno dei suoi momenti buoni, straziato solo dal rimpianto dei suoi passati tempi, della sua fiducia e della sua forza antica. Fine arte del poeta, per farci innamorare del suo personaggio.

> Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto
> Oggi non sorge il sole; un dì felice
> Prometter parmi. Oh miei trascorsi tempi!
> Deh, dove sete or voi? Mai non si alzava
> Saul nel campo da' tappeti suoi,

Che vincitor la sera ricorcarsi
Certo non fosse!. . . . .
. . . .
Abner, oh quanto in rimirar le umane
Cose, diverso ha giovinezza il guardo
Dalla canuta età! Quand'io con fermo
Braccio la salda noderosa antenna,
Ch'or reggo appena, palleggiava; io pure
Mal dubitar sapea...

Abner, suo perfido consigliere, autore principale della rottura fra lui e David, cerca confortarlo. Ma invano: ei prende anzi a ricordare e narrare le sue angosce e i suoi tormenti. La sua idea fissa è la decadenza sua; il timore che David, nuovo astro che sorge, possa soppiantare lui, vecchio eroe che tramonta. Lo desidera come appoggio, ma lo teme come rivale. Ha visto in sogno Samuele, il gran sacerdote che lo aveva unto re.

Io, da profonda, cupa, orribil valle,
Lui su raggiante monte assiso miro:
Sta genuflesso David ai suoi piedi;
Il santo veglio sul capo gli spande
L'unguento del Signor; con l'altra mano,
Che lunga lunga ben cento gran cubiti
Fino al mio capo stendesi, ei mi strappa
La corona dal crine; e al crin di David
Cingerla vuol...

E proseguendo il racconto dà in ismanie e già quasi vaneggia. Sopraggiungono i suoi figli: il prode Gionata e la tenera Micol, moglie di David. Ella piange,

ed il re s' infastidisce:

> Ma che? tu mai dal pianto
> Non cessi? Or questi i dolci oggetti sono
> Che rinverdir denno a Saul la stanca
> Mente appassita? Al mio dolor sollievo
> Sei tu così? Figlia del pianto, vanne;
> Esci, lasciami, scostati.

Gionata, allora, a cercare di sollevarlo, mostrandosi fiducioso nelle sorti della battaglia. E Saul si stizzisce pure di lui e del suo ottimismo, e ne trae cagione di dolore.

> Or, forse
> Me tu vorresti di tua stolta gioia
> A parte? me? Che vincere? che spirto?
> Piangete tutti. Oggi la quercia antica,
> Dove spandea già rami alteri all'aura,
> Innalzerà sue squallide radici.
> Tutto è pianto, e tempesta, e sangue, e morte:
> I vestimenti squarcinsi; le chiome
> Di cener vil si aspergano. Sì, questo
> Giorno è finale; a noi l'estremo è questo!

Quand'ecco uscire improvvisamente David, che, tornato nel campo d'Israele malgrado l'ira del re, viene magnanimo ad offrire a lui quel ch'ei più vorrà: il suo braccio o la sua testa. Saul lo guarda dapprima con diffidenza.

> David, tu prode parli, e prode fosti;
> Ma, di superbia cieco, osasti poscia
> Me dispregiar; sovra di me innalzarti;
> Furar mie laudi, e ti vestir mia luce.

E s'anco io re non t'era, in guerrier nuovo,
Spregio conviensi di guerrier canuto?
Tu, magnanimo in tutto, in ciò non l'eri.
Di te cantavan d' Israel le figlie:
« Davidde, il forte, che i suoi mille abbatte;
Saul, suoi cento ». Ah! mi offendesti, o David,
Nel più vivo del cor. Chè non dicevi?:
« Saul, ne' suoi verdi anni, altro che i mille,
Le migliaia abbatteva: egli è il guerriero
Ei mi creò! »

Abner soffia nel fuoco che è per divampare; ma David porta con sè prove tali della sua devozione al re, che alfine questi si commuove, e termina riconciliato pienamente con lui, tutto rianimato e confidente. Ma è sereno che non dura. Non va molto, ed eccolo, dopo un colloquio con Abner, tornare tutto mutato da quel di prima. I suoi figli lo invitano a sgombrare i tristi pensieri, ma invano. Ei s'avvede che David è cinto della spada di Golia, e saputo che gliel'ha data il gran sacerdote Achimelech, ne prova una gelosia feroce, impreca contro i sacerdoti, vede intorno a sè tutti nemici e s'abbandona alla disperazione.

.... La pace
Mi è tolta; il sole, il regno, i figli, l'alma,
Tutto mi è tolto! Ahi Saul infelice!
Chi te consola? al brancolar tuo cieco,
Chi è scorta o appoggio?... I figli tuoi, son muti;
Duri son, crudi.... Del vecchio cadente
Sol si brama la morte: altro nel core
Non sta dei figli, che il fatal diadema,
Che il canuto tuo capo intorno cinge.

> Su, strappatelo, su: spiccate a un tempo
> Da questo omai putrido tronco il capo
> Tremolante del padre....

Allora, per calmare le sue furie, come già soleva altra volta, David prende a cantare. Il suo canto è dapprima preghiera. Saul a poco a poco s'acqueta e brama sentir ricordare le glorie della sua verde età. E David rievoca campi di battaglia, armi, carri, destrieri, fuga e strage dei nemici. Ma il re sente che son cose non più convenienti alla sua vecchiezza.

> .... Ahi lasso! a me di guerra il grido
> Si addice omai?... l'ozio, l'oblio, la pace,
> Chiamano il veglio a sè.

Il cantore dipinge allora, in un quadro tutta dolcezza e soavità, il prode guerriero in mezzo alla pace e all'amore della sua famiglia. Saul in principio ne è allettato; ma tosto ci vede un'allusione alla sua decadenza.

> Ma che pretendi or tu? Saul far vile
> In fra domestici ozi? Il pro' Saulle
> Di guerra or forse arnese inutil giace?

E David a cantare nuovamente di guerra vittoriosa. Sennonchè, a un certo punto, il poeta guerriero s'accende e si esalta del suo stesso canto, e pieno di bellico entusiasmo, gli sfugge un cenno al suo proprio valore, pari a quello del re. È uno scoppio

furioso:

> Chi, chi si vanta? Havvi altra spada in campo,
> Che questa mia ch'io snudo? Empio è, si uccida,
> Pera chi la sprezzò!

E si slancia contro David, che riesce a stento a fuggire.

Il suo furore è cominciato appena a quetarsi, che è condotto a lui il suo odiato nemico, il gran sacerdote Achimelech, preso nel campo, ov'egli s'era piamente introdotto di furto a pregare Iddio per le armi d'Israele. Un tradimento di David, d'accordo con lui e con tutti gl'invisi sacerdoti, è pronto subito ad immaginare il re nell'accesa e forsennata fantasia. Invano Achimelech si scusa e vuole scusare David, invano minaccia il re dell'ira divina e gli predice la sua caduta. Non ne ottiene che un più crudele furore.

> .... Profeta
> De' danni miei, tu pur de' tuoi nol fosti.
> Visto non hai, pria di venirne in campo,
> Che qui morresti: io tel predico; e il faccia
> Abner seguire — Abner mio fido, or vanne;
> Ogni ordin cangia dell'iniquo David,
> Chè un tradimento ogni ordin suo nasconde.
> Doman si pugni, al sol nascente; il puro
> Astro esser de' mio testimon di guerra.
> Pensier maligno, io 'l veggio, era di David,
> Scegliere il sol cadente a dar nell'oste,
> Quasi indicando il cadente mio braccio:

Ma si vedrà — Rinvigorir mi sento
Da tue minacce ogni guerrier mio spirto;
Sono io 'l duce domane: intero il giorno,
Al gran macello ch' io farò, fia poco —
Abner, costui dal mio cospetto or tosto
Traggi, e si uccida....
.... Ma, è poco a mia vendetta ei solo.
Manda in Nob l'ira mia, che armenti, e servi,
Madri, case, fanciulli uccida, incenda,
Distrugga, e tutta l'empia stirpe al vento
Disperda. Omai, tuoi sacerdoti a dritto
Dir ben potranno: « Evvi un Saul »...

Invano i figli si sforzano di calmarlo e Gionata gli dice:

.... quel che or spandi è sangue
Sacerdotal, non Filisteo. Tu resti
Solo a tal empia pugna....

Egli ribatte:

E solo io basto
A ogni pugna, qual sia. Tu, vile, tardo
Sii pur domani al battagliare: io solo
Saùl sarò. Che Gionata? che David?
Duce è Saùl.

E, infuriando sempre più, caccia dal suo cospetto i figli.

.... Lungi da me voi tutti.
Voi mi tradite a prova, infidi, tutti.
Itene, il voglio: itene alfin; lo impongo!

Ma, restato solo, questo titano che sembrava levarsi imperterrito contro il suo sangue, contro David, contro i sacerdoti, contro lo stesso Dio, solleva un lembo del velo ond'è avvolta la sua anima, mostrandola a nudo in tutta la sua infinita miseria; e lo sdegno

che ci aveva invasi contro di lui, si muta d'un tratto, con un movimento stupendo di poesia, in infinita pietà. Tutta quell'orgogliosa e crudele baldanza, non è altro che sforzata reazione a un profondo, terribile spavento!

> Sol con me stesso io sto. Di me soltanto
> (Misero re!), di me solo io non tremo.

Ed ecco che i Filistei assaltano improvvisamente il campo. Il fragore della pugna viene a scuotere il re da un'orribile visione di sangue suscitata dai rimorsi per la strage dei sacerdoti. Si guarda intorno smarrito, e vorrebbe armarsi per correre al combattimento. Ma sopraggiunge Abner, funesto nunzio di sventura. Il campo è in rotta, i Filistei s'avanzano vittoriosi; i figli del re, ahimè, sono già caduti con l'armi in mano, e non resta che mettere in salvo Micol. Allora, sublime epilogo della tragedia, avanti al pericolo imminente della sua tenera figlia, dall'animo tempestoso di Saul, da quell'immane miscuglio di crudeltà, di magnanimità, di invidia, d'eroismo e di tremore, di superbia e di tenerezza, e sempre, in qualunque suo aspetto, tutto pieno di sè, sorge pura, intera, sublime, la divina figura del padre; che dimentica tutto sè stesso, e, nell'ansia di salvare la figlia rinnega la cosa sua più cara, la propria grandezza, e confessa spontaneamente la superiorità di David.

> Abner, salvala, va; ma se pur mai
> Ella cadesse infra nemiche mani,

Deh! non dir, no, che di Saulle è figlia;
Tosto di' lor ch'ella è di David sposa:
Rispetteranla...

Restato solo, padre senza figli, re senza sudditi, non gli resta che la spada per trafiggersi. E mentre i Filistei vittoriosi sono per sopraggiungerlo, ei vi si gitta sopra e muore:

.... Empia Filiste,
Me troverai, ma almen da re, qui, morto.

Cade un uomo, e par che crolli un titano, e quel gran cadavere del re vinto si mostra alla fantasia del lettore assai più grande di tutto il popolo filisteo vittorioso.

Nel *Saul,* come nella *Mirra*, causa prima del fatto è una punizione divina: il re abbandonato da Dio per la sua empietà. Un elemento soprannaturale, adunque, ed incomprensibile alla ragione umana. Donde e come nasce allora tutto l'immenso interessamento umano che la tragedia suscita? È stato detto che la punizione divina, elemento soprannaturale, è dal poeta naturalizzato col far di Saul un pazzo. Ma non basta. Per quanto naturale, non è perciò la pazzia un fatto interessante in sè. Pazzo significa, almeno per tutti i savii, anima incomprensibile. E personaggio interessante significa invece, almeno per chi non sia matto, anima comprensibile: di cui ci spieghiamo tutti i moti, del cui meccanismo arriviamo a renderci un conto, dei cui sentimenti possiamo totalmente investirci. Se un pazzo c' interessa, è in

quanto ricordiamo, o ricostruiamo, o sottintendiamo in lui un personaggio sano, e interessante come tale. Ofelia ci fa piangere con le sue parole sconnesse, ma perchè vediamo ancora in lei la cara fanciulla saggia che abbiamo amato tanto; e non ci commuove il nulla della sua pazzia, ma la personalità di cui quel nulla è distruzione. Re Lear folle c'interessa, e per la ragione medesima e perchè nel triste pelago della sua follia galleggiano ancora frammenti della possente personalità distrutta. Mirra stessa, se vogliamo considerare la sua turpe passione come una parziale follia, ci fa palpitare a ogni momento con lei, ma solo in quanto è una donna perfettamente saggia, che lotta con una forza misteriosa che è lei e non è lei al tempo istesso.

Qualcosa di simile avviene per Saul. Chiamiamo pure pazzia quel tanto di anormale che c'è nel suo carattere; certo è che il profondissimo interesse ch'ei suscita in noi non è rivolto al pazzo, ma all'uomo, profondamente umano, che sotto quel velo di follia sorge gigante. Anormale e inesplicabile potrà dirsi in lui, oltre a qualche allucinazione morbosa, quella grande sfiducia di sè, quell'abbattimento, quell'insolito tremore che lo assale alla vigilia della battaglia. Ma il poeta quest'elemento non cerca di penetrarlo. È, come la passione di Mirra, il dato di fatto; si chiami poi come si vuole: punizione divina, follia, malattia o comunque altro. L'analisi è condotta sull'effetto tutto umano che tale stato fisico e morale produce sul grande Saul. È l'ondeggiamento terri-

bile dell'eroe indebolito, fra un abbandono alla stanchezza che lo invade, un desiderio di bontà, di pace, di remissione nelle forti mani di David; e un rimpianto doloroso per l'antico vigore, una reazione, uno sforzo superbo di ritornarvi, un'invidia gelosa per quel David che lo soppianta, una volontà disperata di nascondere la sua decadenza, e mostrarsi ancora possente e formidabile: volontà che nel forte produce l'atto eroico, nel debole l'atto crudele. Poichè la crudeltà è appunto l'eroismo dei deboli. E la sintesi del carattere di Saul è questa: il colosso fiaccato, che rifugge dalla bontà per timore che appaia debolezza, ma in cui la forza non sa più essere che feroce violenza. Che è poi una sintesi profondamente, intimamente umana, e un simbolo universale ed eterno.

Giacchè nella vita d'ogni mortale, senza ch'ei sia un eroe, c'è un elemento eroico: il vigore della giovinezza. E senza l'intervento d'una punizione divina o d'un'anormalità di natura, viene un punto in cui le forze fisiche e morali, vinte da un nemico implacabile, incominciano a declinare: è la vecchiezza. In questo triste tramonto delle proprie energie vitali, c'è chi piega la fronte al peso inesorabile degli anni, e, chiudendo l'orecchio dell'anima al maschio squillo della poesia della forza, lo apre invece a una voce più mite e più dolce che gli canta la soave e ineffabile poesia del riposo. Ed è così dolce questa voce, che non gli fa rimpiangere la prima; e rassegnato, contento, cullato dal dolce suono, che

va divenendo sempre più flebile e si spegne a poco a poco con lui, s' addormenta placido nel sonno eterno. Ma c'è invece chi quella nota squillante della forza non può rassegnarsi a dimenticarla mai; e trascinato, sospinto, travolto dal tempo che lo incalza, combatte col nemico una lotta disperata, miserevole, accanita, sempre più accanita quanto più le forze gli fuggono, e quanto più gli fuggono, tanto più disperatamente rimpiangendole: finchè la morte lo raggiunge, ed ei piomba rabbioso e disperato nell'oscura voragine. Sono i due aspetti fondamentali del poema della vecchiaia: l'uno rassegnazione, l'altro ribellione; elegia l'uno, tragedia l'altro.

Saul è appunto il più sublime rappresentante della tragedia della vecchiezza. Il lettore, avanti al suo carattere tanto profondamente umano, dimentica l'ira di Dio, e non vede che un capo canuto e la sua lotta feroce contro il tempo che lo curva a terra. Un rimpianto amarissimo e lacrimevole delle forze perdute è al fondo di tutti i suoi discorsi, di tutti i suoi atti, di tutti i suoi pensieri; e l'immensa malinconia di questo così umano rimpianto, dà alla sua figura, anche nei momenti di maggiore ferocia, quel non so che di profondo, che addolcisce in noi lo sdegno e lo tempera di pietà.. Saul è tiranno, ma nell'intimo del nostro animo egli ci appare come un doloroso tiranneggiato. Ed è la più pietosa delle tirannie. Poichè il despota oppressore è quel tiranno inesorabile contro cui non vale congiura, nè ferro, nè veleno; è colui che sordo ad ogni preghiera, impassi-

bile a ogni dolore, irrefrenabile da qualsivoglia potenza, incede lento ma terribile e continuo, portando avanti a sè la debolezza, la decadenza, la morte; è il tiranno dei tiranni, il despota dei despoti, il nemico universale di tutto e di tutti: è il vorace, ineluttabile Tempo, perpetuo distruttore d' ogni cosa creata.

NOTA

Nei fogli che precedono ho avuto occasione di toccare delle ragioni d'ordine generale per cui io riprovo un certo genere di critica, o piuttosto d'ipercritica, applicata all'autobiografia alfieriana. Fra coloro che, invece, vi si accostano, debbo nominare come il più formidabile, perchè il più dotto e il più sagace, EMILIO BERTANA, col suo volume *Vittorio Alfieri studiato nella vita nel pensiero e nell'opera* (Torino, Loescher, 1902). Questo è tutto un assalto contro quel nostro grande: assalto nella sostanza e più nella forma, in cui domina sempre una nota aspra, che, lo confesso, mi spiace e m'addolora. Al libro, temperate dalla stima che ho per l'autore, potrei rivolgere tutte le obiezioni che in tesi generale ho mosse contro il metodo critico ond'esso è illustre esempio. Ma qui mi preme soltanto di discutere su alcuni punti particolari. Ed incomincio da certi fatti della *Vita*, che al Bertana paiono falsi o alterati, a me non lo sembrano, o in un senso ben più discreto.

Egli, poniamo, si stupisce della sconcordanza fra il carattere drammatico che all'episodio amoroso di Londra è dato nella *Vita*, e il tono comico ch'esso prende nella novella che l'Alfieri scrisse appena tornato a Torino; e ne conclude che al racconto della *Vita* il poeta dovè dare una falsa intonazione. Al contrario, il duplice carattere del racconto è la cosa più naturale. Drammatico finchè l'Alfieri credette alla santità del suo idolo, drammatico cioè

oggettivamente, considerato in sè stesso, il suo amore diviene immediatamente comico nella contemplazione fattane dopo che l'idolo è smascherato. Un uomo che ha fatto una dichiarazione ardente a un fantoccio scambiato per una donna reale, può ridere a crepapelle del suo ardore appena dileguato l'equivoco. Ora la *Vita*, che è racconto spassionato ritrae storicamente il periodo drammatico quale esso fu; la novella è racconto tutto artistico, che trasforma l'episodio secondo il punto di vista dell'amante disingannato. Ed il riso è un misto di vero senso comico, di reazione ai mal collocati ardori, di vendetta, di maschera a un residuo d'amarezza e via via.

Ancora più strana è la considerazione del B. sull'incontro del poeta con la donna, avvenuto a Dover nel 1791. Per lui la lettera che Penelope mandò in risposta a quella dell'Alfieri, è la rivelazione d'un animo grande, tragicamente ibseniano, che il poeta non capì. Lasciamo stare se i personaggi ibseniani, tratti fuori dalle nebbie della loro iperborea concezione, non siano spesso, nella realtà della vita, nient'altro che dei furfanti, senz'altra superiorità sui trasgressori comuni della legge morale che l'aver elevato a legge la trasgressione medesima! Certo, nient'altro che una povera traviata doveva esser la donna, se l'Alfieri, al solo vederla, comprendendo quali fossero le sue condizioni, potè permettersi di scriverle del suo dolore nel « vederla ancora menare una vita errante e sì poco decorosa al suo stato e nascita », e del suo rammarico pensando che forse « senza lo scandalo succeduto per causa *sua,* ella avrebbe forse potuto occultare o tutto o in parte le sue dissolutezze, e cogli anni poi emendarsene ». E a quest'accusa bella e buona di persistenza nei cattivi costumi che risponde la donna? Cerca di dare un colorito poetico alla sua vita, dicendo che è proprio quella fatta per lei; che è una vita libera e tranquilla, senza relazioni di gente troppo geniale o troppo colta (e questa è una botta al poeta), e che trascorre nella compagnia di persone semplici

ed oneste, allietata dai piaceri delle arti e dall'amore d'un fratello, ecc. ecc. Ma nessuno scatto d'indignazione, nessuna protesta violenta contro il linguaggio esplicito di lui: nessuna di quelle manifestazioni d'animo ferito che qualunque donna onesta, specialmente poi una neofita dell'onestà, avrebbe fatta! Vogliamo proprio, pur di trovare in fallo un uomo grande, esser pronti a giurare sul vangelo d'una lettera di cortigiana?

Un altro episodio quasi annullato dal B., è il famoso taglio della coda. Or che in esso abbia potuto esserci qualcosa d'esagerato, passi. Che sia falso addirittura, e mero parto della fantasia del poeta, è enorme solo il supporlo. E su che si fonda poi la mentita? Su questo: che, come risulta dai *Giornali*, il 19 Febbraio, cioè, dice il B., « dopo solo due o tre settimane », l'Alfieri andò a un ballo, contentone della buona figura che vi fece; non poteva dunque esser senza la coda, la quale non sarebbe ricresciuta in sì breve tempo. Ora, prima di tutto c'è una lettera con cui il Paciaudi dava all'Alfieri il suo giudizio sul *sonetto di liberazione,* che l'Alfieri scrisse qualche tempo dopo la rottura definitiva; e questa lettera porta la data del 31 Gennaio. Vogliamo concedere una decina di giorni (e non saremo troppo larghi) al tempo trascorso dopo la rottura, fra i primi giorni di furore, la compilazione del sonetto, l'invio al Paciaudi e la risposta di questo? Siamo con la rottura stessa al 20 Gennaio, cioè a *un mese* di distanza dal 19 Febbraio, non già *due o tre settimane*. E in un mese capelli di buona volontà possono rifarsi discretamente d'una mozzatura sia pure notevole. Poi c'è il fatto che la data *Sabato 19 Febbraio* dei *Giornali* va messa in quarantena. Il 19 Febbraio del 1775 non fu già un Sabato ma una Domenica, come può vedere chiunque, solo che voglia consultare un calendario di quell'anno. Il quale errore, ove si confronti con l'altro ancor più forte delle tre date che nei *Giornali* immediatamente precedono: Domenica 25, Lunedi 26 e Martedì 27 Novembre 1774 (quando invece questi

giorni furono rispettivamente un Venerdì, un Sabato e una Domenica), deve far concludere che l'Alfieri fosse di quei tali, non rari, che errano colla massima facilità nella segnatura delle date, e che in materia di cronologia un suo documento scritto può anche non contar nulla. Come, poniamo, potrebbe non far testimonio una data scritta dal Bonghi [1].

Sul famoso giorno in cui l'Alfieri si compiacque della buona figura fatta a un ballo, e doveva quindi, osserva il Bertana, esser di nuovo acconciamente caudato, non abbiamo dunque nessun indizio cronologico preciso. Bensì c'è un fatto che a me sembra deve farcelo trasportare proprio alla fine del mese. Nel brano dei *Giornali* con la data inesatta del 19 Febbraio, l'Alfieri racconta che, capitato da lui in quel giorno un commediografo veneziano, egli aveva fatto cadere acconciamente il discorso *sur sa dernière mascarade*, sui versi che vi aveva cantati, ecc. Si tratta evidentemente delle colascionate che, vestito da Apollo, ei cantò in un pubblico ballo al teatro, per porre un nuovo ostacolo al ravvicinamento (*Vita,* III, 15). Ora questa mascherata fu da lui fatta *nel finire di codesto carnevale* (ibid.). Il sedicente Sabato 19 Fèbbraio, se non in Quaresima, chè vi si parla anche d'un ballo di quella sera, deve essere stato dunque uno degli ultimi giorni del Carnevale medesimo, cioè, poichè in quell'anno 1775 la Quaresima incominciò il primo di Marzo, proprio uno degli ultimi giorni di Febbraio: ben quaranta giorni dopo il taglio della coda. La quale, si noti, alla mascheratura da Apollo, avvenuta prima di tale termine, non poteva con la sua mozzatura recare il minimo impaccio; chè anzi il poeta, per farsi Dio della poesia, avrà dovuto nascondere pure quegli undici, o dodici, o tredici centimetri di coda convalescente.

---

[1] Cfr. D'Ovidio, *Rimpianti,* Palermo, Sandron, 1903; p. 55.

Quanto alla durata dello stato *semifrenetico* succeduto alla rottura, il Bertana, fondandosi sui *Giornali* del medesimo 19 Febbraio, crede iperbolici i due mesi assegnati a tale stato dall'autore. A parte l'incertezza di questa data, ha ragione; chè c'è sempre il fatto della mascherata, a provare che prima di due mesi egli già era in grado di comporre molti versi e andarli a recitare in un veglione. Solo che l'Alfieri stesso ha già detto poco prima che durò nello stato più furente *una quindicina di giorni*. Evidentemente egli aveva di quel tempo della sua vita una ricordanza assai confusa (il che potrebbe provare una vera tempesta psichica), e confusamente e contraddittoriamente si esprimeva. Ce ne sono molte altre prove. La data della rottura negli *Annali* è posta ai 20 di Febbraio (cfr. Teza, *Vita giornali e lettere di V. A.*, p. 370); nella *Vita*, e giustamente, in Gennaio. Il sonetto di liberazione, negli *Annali* è assegnato al Gennaio (op. cit., p. 357); nella nota del ms. 13, pubblicata dal Teza (op. cit., p. 139) lasciato incerto fra il Gennaio e il Febbraio; secondo la *Vita*, parrebbe composto dopo il Marzo. Certo è poi che la notizia della mascherata ci viene dal poeta stesso; ed egli si sarebbe guardato dal darcela se, dicendo d'essere rimasto *due mesi* nello stato frenetico, avesse avuta una premeditata intenzione di falsare la verità. Sapeva bene che nessun lettore avrebbe potuto figurarsi un Carnevale sulla fine di Marzo o magari in Aprile! Siamo sempre lì, insomma: incertezza, dimenticanza, sciatteria; non mai voluta falsificazione.

Una classe intera di fatti contro cui il B. appunta la sua critica, è quella che riguarda la coltura tragica alfieriana. E qui avrebbe potuto ricordare almeno d'aver avuto un precursore nell'umile scrivente. Quel che io penso sull'argomento si vegga nel Saggio *La poetica alfieriana della tragedia*. Qui debbo accennare a un luogo particolare ove al Bertana è parso di cogliere in fallo l'Alfieri. Questi afferma, in un passo della *Vita*, che quando, ricevuta da

Parigi una lettera della sua donna piena di lodi per il *Bruto* di Voltaire, da lei sentito a teatro, si mise immediatamente a fare un *Bruto* anche lui, non ricordava punto la tragedia francese che avea udita dieci anni prima. Il B., a smentirlo, dopo aver detto che non si sa di quale Bruto si parli, se di Marco o di Giunio, e quindi può trattarsi indifferentemente dell'uno o dell'altro, mette in campo le somiglianze fra la tragedia di Alfieri e quella di Voltaire di cui è protagonista l'uccisore di Cesare.

E questo è un ben nuovo modo di argomentare! Che col nome di Bruto possano designarsi indifferentemente due diversi personaggi storici, non è un buon motivo per confondere due diverse tragedie di Voltaire in cui si tratta dei personaggi omonimi, e ragionare sulla *Mort de César,* quando si dovrebbe farlo sul *Brutus.* Di quest'ultimo parla l'Alfieri esplicitamente, quando dice che la sua donna gli scriveva del *Bruto* (corsivo nel testo della *Vita*) di Voltaire. Tanto è ciò vero, che il primo dei due Bruti da lui fatto, quello eccitato, per dir così, dalla lettera della Stollberg, dovè essere appunto il *Bruto I.* Chè se nella *Vita* dice approssimativamente d'aver ideate le due tragedie ad un parto, forse accennando all'intenzione natane insieme, certo è che negli *Annali* distingue, ed assegna l'ideazione del *Bruto I* al Marzo 1786, quella del *Bruto II* all'Aprile.

Altre inesattezze che il Bertana rileva sono innegabili. Ma col riconoscerle siamo ben lungi dal vedervi un'alterazione cosciente dei fatti. L'Alfieri, l'ho già detto, non scrisse la sua *Vita* come un'opera d'erudizione, interrogando e compulsando documenti! Basti dire che la prima e più lunga parte di essa, la buttò giù in soli trentotto giorni di lavoro! La memoria non poteva assisterlo perfettamente; e di reminiscenze o erronee o incerte ne abbiamo, infatti, oltre quelle citate dianzi, parecchi altri saggi: tutti in luoghi ove l'inesattezza non può essere sospetta di secondi fini. La malattia che a Torino condusse il poeta

in fin di vita, nel cap. XIV dell'autobiografia è assegnata alla fine del 1773, negli *Annali* ai primi di Gennaio del 1774. — La data del primo abbozzo della *Cleopatra*, nella *Vita* è assegnata al Gennaio; sull' autografo v' è una nota posteriore che la mette pure nel Gennaio, e poi un' altra non del tutto chiara, che parrebbe portarla all'11 Febbraio; negli *Annali* è messa senz'altro in Febbraio. — La conclusione finale dell'affar della donazione, nella *Vita* è assegnata al Novembre 1778, mentre in realtà fu nell'Aprile del 79. — Come data dell'ingresso al primo appartamento, nella *Vita* si ha l'8 Maggio 63, negli *Annali* il 3 Maggio 64.

Quanto alle reticenze secondo me dovute a mero senso delle proporzioni dell'opera, citerò, per esempio, il fatto della donazione. Tutto quello che il Bertana nel suo volume ha tratto fuori, sarà interessante per una biografia compiuta dell'Alfieri; ma che nella *Vita* ci fosse il posto per la storia esatta e minuta della donazione, senza danno dell'euritmia artistica, ne dubitiamo assai. L'Alfieri dice così, alla buona, all'ingrosso, di sfuggita (basti che lo dice in parentesi!), che si trovò poi sempre contento del passo fatto. E alla buona e all'ingrosso è la pura verità. Che invece ci fosse poi stato qualche momento della sua vita in cui, per istrettezze finanziarie, egli avesse potuto transitoriamente rammaricarsene, anche se vero, sarebbe stata curiosa e inopportuna minuzia il ricordarlo in quel luogo. Nè il carattere dell'autobiografia richiedeva menomamente la storia filata dei rapporti finanziarii tra lui e la sorella, anno per anno e punto per punto. Ci furono, come mostra il B., dei casi in cui l'Alfieri, a corto di danaro, chiese a lei sussidii, giungendo fino a tono un po' aspro, e a ricordare, se non a rinfacciare, la sua generosità nel fatto della donazione. Non so chi, leggendo nell'autobiografia il racconto di questi contrasti, non ne avrebbe trovato il ricordo inopportuno, e magari indelicato per la sorella medesima. Forse allora, chi sa, qualche critico, e, perchè no?, il Bertana mede-

simo, avrebbe accusato l'Alfieri di svergognare l'avarizia dei proprii parenti! E, siamo sinceri, se la parte a cui giunse il poeta non fu del tutto simpatica, non è certo troppo onorevole per una sorella, che ha ricevuto in dono dal fratello alcune centinaia di migliaia di lire, farsi pregare e ripregare per accordargli un aiuto di qualche migliaio nelle strette del bisogno. Ma se non altro, che diamine!, non ci mettiamo noi a sindacare il poeta dell'aver sentito più tardi l'impeto generoso di cancellare, con un sommario accenno fraternamente cortese, che è come rimorso e perdono insieme, gli scatti a cui in certi momenti d'impazienza era dovuto trascorrere verso la sorella!

Meno spiegabile è la reticenza dell'Alfieri sulla lettura del *Saul* all'Accademia dell'Arcadia, e sull'ammissione all'Accademia medesima. Ma neanche questo ci pare possa volgersi a prova di cosciente alterazione del vero per serbare intatta un'artificiosa maschera di rigidità e coerenza nei proprii principii. Quale tratto del carattere alfieriano potrebbe rivelare l'episodio arcadico? Se mai una certa arrendevolezza, una condotta non apertamente e totalmente sincera: non oso dire poco coscienziosa, chè, Dio buono, non si tratta poi di transazioni con norme e leggi morali! Orbene, un'assai più colpevole transazione con la severità de' proprii principii, e in un campo ove questi hanno un senso ben più rigido che nella repubblica delle lettere, ci smaschera l'Alfieri stesso, quando ci racconta la presentazione da lui fatta al papa (un tiranno, ch'egli non apprezzava neanche come persona!) del primo volume delle sue tragedie, con accompagnamento di blandizie e cortigianerie; e la proposta, a sua maggior vergogna, rifiutata, della dedica del *Saul!* Sarebbe dunque una debolezza di carattere nascosta come dieci nella reticenza dell'episodio arcadico, e rivelata come cento nel racconto dell'episodio papale. — Nè posso credere che l'ammissione fra gli Arcadi sia taciuta perchè contradittoria a

ciò che il fiero poeta dice nel rifiuto fatto sdegnosamente nel 1801 all'Accademia di Torino, che lo aveva nominato suo socio. Qui si trattava d'un caso specialissimo di ripugnanza a entrare in un consesso che aveva espulso alcuni membri illustri accusati di troppo realismo: realismo politico, s'intende, non letterario. E se l'Alfieri, rinunziando, scriveva al Caluso che non voleva essere di nessun'Accademia, la frase non va colta a volo e pesata a rigor matematico. Tutto effimero era stato l'accademismo arcadico di lui. E dopo quasi vent'anni, con quel poco che aveva vomitato contro Roma, con la qualità d'accademico non rinfrescata mai in alcun modo da scritti, letture o altro, poteva ritenersi, almeno moralmente, scaduto dai suoi diritti di Arcade e sciolto da ogni vincolo.

Più esplicita è la dichiarazione fatta al Lenzoni, che l'aveva proposto socio dell'Accademia italiana di Firenze: « Ho fin dalla mia giovinezza fatto voto ad Apollo di non essere mai di nessuna Accademia, nè attivo, nè onorario, nè aggregato ». Ma qui si tratta d'una lettera privata, in cui poteva magari voler togliere al rifiuto ogni aspetto e sospetto di scortesia personale, riportandolo a un principio generale. E quello stesso Apollo così invocato, dà all'attestazione un certo sapore di scappatoia semiseria.

Non posso chiudere questa Nota senza ricordare i quattro bellissimi articoli, con cui Vittorio Cian, nel *Fanfulla della Domenica* dell'11, 18 e 25 gennaio, e 1 febbraio di quest'anno, ribatte certe accuse del Bertana all'Alfieri e tempera certi suoi giudizii troppo aspri. Li lessi quando già avevo manifestato il mio sentimento, e fui lieto di trovarvi una, se non piena, certo notevole consonanza fondamentale.

Il Sentimento della Natura e il Saul dell' Alfieri

Nel mondo dei letterati, o di tutte le persone colte in generale, si accenna sempre più spiccatamente una tendenza, per cui l'espressione *sentimento della natura* è tratta a rappresentar e significare un ordine d'idee ben più complesso e determinato di quel che tali parole realmente di per sè stesse non dicano. Chè quel modo di concepire e intender la natura, onde noi leggiamo nei fenomeni e nei fatti naturali che ci circondano quasi dei concetti morali, e attribuiamo ad essi quasi un'anima sensibile, capace di comunicare con la nostra, e intonata a quegli affetti che essi col loro spettacolo suscitano in noi, è propriamente quello a cui, come al sentimento della natura per eccellenza, a poco a poco è parso poter solo convenire siffatta denominazione. Ora, che ciò possa alle volte far comodo per dir molto con poco, è indubitato. Il male si è che la libertà di cui si fa uso nel fissare a quel modo il valor di quella formula, non consiste nell'adattare ad esso concetto, per una tal quale convenzional tolleranza, un'espressione troppo

generica; bensì nel limitare ad arbitrio il valore d'un'espressione assai più comprensiva, che nella coscienza vergine comune è quella perfettamente legittima d'un organismo d'idee assai più vasto. Le quali, così, fuori della ristretta cerchia privilegiata, si vedon prive del titolo che pure ad esse calzerebbe a capello. È come se per distinguere un individuo in seno d'una famiglia, si ricorresse allo spediente di designarlo giusto col nome della famiglia stessa ristretto a lui solo: quasi che pure tutti gli altri membri non avessero il pieno diritto di portarlo. Proprio così, qualunque altro modo di vedere e di ricevere nel nostro animo le impressioni del mondo esterno, che non sia quel certo modo particolare accennato, quantunque ei sia pure un sentimento e provenga dalla natura, non par degno del nome di *sentimento della natura*: e l'espressione sembra legittimamente usata solo quando (mi si perdoni la terminologia troppo grammaticale) il genitivo oggettivo possa essere inteso allo stesso tempo come un genitivo soggettivo. Pazienza ancora se almeno si riuscisse a bandir del tutto dalla mente quel significato più ovvio originario che, prescindendo da ogni convenzione, era racchiuso nelle parole *sentimento della natura*. Invece quest' espressione è sempre un po' un'arma a doppio taglio: il significato suo spontaneo le resta sempre un po' attaccato, e ne rigermoglia involontariamente pure quando essa sia stata applicata in vista della sua ulteriore e più ristretta significazione. Tutto ciò che è stato giudicato non

essere sentimento della natura a quel certo modo, lasciandosi trascinare dalle pure parole, si finisce col pensare che non sia più affatto in nessuna maniera un modo di sentir la natura; e così, col dire che agl'Italiani il sentimento della natura manca, o almeno è mancato per un pezzo, si crede perfino in qualche momento che per noi la natura non sia stata mai, in niun modo, soggetto d'impressioni vivaci veramente degne del nome di poesia [1].

Ora, prima di pronunziar condanne, bisognerebbe pur pensare come la causa che ha differenziato, e differenzia, e differenzierà sempre il nostro popolo dai popoli nordici nel modo di sentir la natura, è in gran parte (nè capisco come nessuno, che io sappia, vi abbia accennato) un fatto geografico; qualcosa cioè che non costituisce niente affatto una nostra inferiorità psicologica ed artistica, ma che è causa d'una necessaria diversità, tutta obbiettiva, nei rapporti tra noi e la natura stessa [2]. Finchè le con-

---

[1] Per il Mommsen, poniamo, è segno di assenza d'ogni poesia la mancanza ch' ei rimprovera all' Italiano di quella immaginazione che presta alle cose inanimate gli attributi dell'umanità (*Storia romana*, I, cap. XV). E il Gervinus sentenzia che: «Das ganze Alterthum kannte keine Freude an der Natur».

[2] Una ragione geografica del fatto, ma non come sua, adduce altresì l' Humboldt, nel *Cosmos*, a proposito di tale argomento. Ed è il maggior contrasto tra i caratteri delle varie stagioni nei paesi settentrionali. Il MOTZ

dizioni geografiche del nostro pianeta saranno suppergiù quel che sono ora, la natura sarà sempre per noi soprattutto uno spettacolo bello: il firmamento, una splendida distesa del più puro celeste o un lucente polverio di gemme; il mare, uno sterminato campo azzurro; le campagne, lussureggianti tappeti di verdura; il sole, un torrente di luce fulgidissima; tutto alla nostra vista è chiaro, tutto parla all'animo e lo incatena più di tutto per quello che è, per quello che appare. Questo sentimento di ammirazione e di godimento per la bellezza del mondo, che non arriverà fino ad un vero affetto, ma può giunger certo all'entusiasmo, cioè ad una nota meno profonda ma pure men vaporosa, come quella che nasce dall'evidente realtà oggettiva delle cose invece che da un'illusoria attribuzione ad esse d'un consenso e d'un'intelligenza, è il modo di sentir la natura per noi più sano e più naturale, il più consentaneo al nostro clima e al nostro cielo. Ed è sentimento che è sempre esistito nei nostri poeti ed esistè vivissimo anche nell'animo dei nostri padri romani. Il Motz [1] ha raccolto nei monumenti letterarii dei poeti greci e latini un'amplissima messe di prove ed esempii d'una pro-

---

nella sua monografia *Ueber die Empfindung der Naturschönheit bei den Alten* (Lipsia, 1865, pp. 12-13) muove a ciò giustissime obiezioni.

[1] Op. cit.; cfr. anche ZUCCANTE, « Il concetto e il sentimento della natura nella Divina Commedia », nel volume *Con Dante e per Dante*, Milano, Hoepli, 1898.

fonda ammirazione e d'una squisita sensibilità per le bellezze naturali; e pure in mancanza di tali prove, basterebbero ad attestarne l'esistenza con autorità ben più diretta, immediata, innegabile, gl'infiniti ruderi di ville di cui sono cosparsi tutti i luoghi d'Italia che anche ora suscitano più degli altri l'ammirazione di noi moderni: dal golfo di Napoli ai laghi di Lombardia, dai colli laziali e tiburtini alle riviere liguri (1). I quali ruderi ci gridano come per un Romano non era cosa niente affatto indifferente passar la sua vita con avanti allo sguardo un paesaggio piuttostochè un altro. E, per citare un esempio, quale fino e profondo sentimento delle bellezze naturali non ci rivela l'imperatore Tiberio che, padrone del mondo, elesse per finir la sua vita la perla delle isole, l'azzurra Capri, proprio come potrebbe fare in questi nostri tempi il Settentrionale più fiero del suo sentimento della natura, più convinto che esso sentimento sia privilegio della sua stirpe (2)?

---

(1) Il Motz accenna pure a prove di questo genere quando ricorda le situazioni de' tempii in luoghi spesso stupendi. Si potrebbe ricordare anche la posizione di certi teatri antichi di fronte ai più imponenti panorami: p. es., quelli greci di Tyndaris e di Taormina, e quello romano di Tuscolo.

(2) L'esistenza di quest'ammirazione che si rivela in forma spontanea senza giungere alla manifestazione riflessa nelle opere letterarie, mostra di riconoscere negli antichi lo Schiller nel suo scritto « Ueber Matthisons Gedichte » (*Sämmtliche Werke*, Stuttgart, 1828; vol. 18, p. 470).

Eppure questo sentimento così vivo e così nostro, è proprio quello cui, dopo avergli tolto il legittimo nome, arriviamo perfino a dimenticare, quando restringiamo l'espressione *sentimento della natura* a significare solo un certo modo d'intender la natura. Che è poi una forma di sentimento che pei popoli nordici sarà spontanea e normale, per noi Meridionali è (o almeno era stato prima del sorgere delle altre cause cui tosto accenneremo, e finchè l'influenza della poesia germanica non venisse ad invogliarci all'imitazione e ad educare in noi un germe dalla natura appena abbozzato) un raffinamento di sentire alquanto anormale, direi quasi un po' morboso. Voler confessare come nostro grave difetto ciò che è in gran parte solo diversità obbiettiva, geografica, rispecchiata nell'arte, è dunque un aspirare a un pareggiamento artistico universale, da far riscontro ad un altro fatto, similmente e pur troppo ben più e più manifestamente dannoso, che si verifica nella nostra vita politica; in cui noi crediamo di far cosa sana ad introdurre leggi e norme vigenti presso altri, quando queste sono state suggerite dall'esperienza dell'indole di quei popoli stranieri e sono quindi, spesso, buone per essi soli.

Nel Nord quell'appagamento dei sensi nelle semplici parvenze della natura non può facilmente aver luogo. Le forme appaiono ordinariamente incerte, i colori smorti, le lontananze si perdono e si confondono; il senso non arriva a sodisfarsi, e dove esso non giunge sorge il mistero, su cui lavora la fan-

tasia. L'oggetto che nel Sud è essenzialmente una cosa bella, le cui parvenze bastano ad esercitare ed esaurire l'attività dell'animo col diletto estetico, nel Nord è assai spesso l'adombramento d'una forma, che di per sè non dice nulla o quasi, ed è per l'animo impressionabile semplice tema ad uno svolgimento fantastico tutto soggettivo, in cui tal forma diviene un essere dotato d'animo e di sentimento; tanto più che la visione confusa, mentre, non appagando i sensi, stimola ad un'attività ulteriore la fantasia, rende, appunto perchè più confusa, più possibile e più stabile l'errore. La fantasia lavora non turbata nè frenata dal controllo rigoroso dei sensi; e la limitata natura sensibile diviene una natura fantastica, immensamente più vasta e più complessa della reale [1]. Prova sia di ciò, che la concezione della natura e delle sue forme come di un complesso d'intelligenze e di sensibilità, è, in tutti i tempi, più costantemente e spiccatamente propria della poesia

---

[1] Che in fondo al sentimento della natura ci sia una sopraffazione dell'elemento naturale sull'animo umano, riconosce lo Schiller quando, a proposito della poesia di Ossian, per spiegarsi il vivo sentimento della natura che in essa si manifesta, pur senza il concorso delle cause storiche in cui egli ama riporre la ragione capitale di quel sentimento, dice: « Ossians Menschenwelt war dürftig und einförmig: das Leblose um ihn her war gross, kolossalisch, mächtig, drang sich also auf und behauptete seine Rechte » (*Ueber die naive und sentimentalische Dichtung*, op. cit., p. 230, nota).

inglese: ha cioè per patria più d'ogni altra la terra delle nebbie, dei cieli foschi, dei soli smorti; la terra dove la natura più si vela agli sguardi dell'uomo e parla meno eloquentemente ai suoi sensi.

Ora, è ben vero che da un secolo in qua questo modo di sentir la natura è divenuto comune anche nei poeti nostri, ma la cagione ne va cercata in quel-l'altro ordine di cause cui poco sopra accennavo: cause storiche e morali. È la faticosa tensione d'una vita sempre più complicata e battagliera e lontana dallo stato primitivo, che spinge l'uomo a considerare la natura e la sua tranquilla semplicità con affetto e con desiderio, come un paradiso perduto (1); è il sentimento del dolore universale (2) che ispira

(1) La frase è del Motz, op. cit. — Cfr. anche Schiller, op. cit., p. 229 e segg.

(2) Cfr. Zumbini, « Il sentimento della natura nel Petrarca », negli *Studii sul Petrarca*, Firenze, 1895, p. 43. Un esempio illustre di affetto o, almeno, di intima comunione con la natura, prodotto appunto da un profondo dolore e disgusto, occorrente nella poesia classica, e che, o ch'io m'inganno, non trovo con mia maraviglia ricordato da nessuno, è il principio del famoso monologo di Prometeo in Eschilo:

> O divo etere; o alate aure veloci;
> O sorgenti dei fiumi; o innumerabili
> Rincrespamenti dei marini flutti;
> O terra, e te madre di tutto; e l'amplo
> Disco del sole onniveggente io chiamo:
> Mirate me, mirate ciò ch'io soffro
> Dai Numi....

nell'uomo un bisogno di consenso e di simpatia anche da parte degli oggetti inanimati. « Il nostro sentimento per la natura somiglia a quello dell'ammalato per la salute », dice lo Schiller (1). E non dice tutto. Poichè il sentimento della natura dell'uomo moderno non è solo desiderio di uscir da uno stato morboso, ma, in certo modo, è una morbosità esso stesso (2). Risalendo più addentro nell'intima sua ragione psicologica, dobbiamo vedere in esso un fenomeno inverso, con identiche conseguenze, a quello per cui la poesia della natura è spontanea nei popoli del Nord. Qui è un ingrandimento fantastico della natura intorno all'uomo, prodotto da una limitazione materiale, esteriore, del suo mondo sensibile; nell'uomo moderno è un rimpicciolimento, un infiacchimento dell'individuo rispetto alla natura, dovuto alla debolezza della sua anima. Non è più il mondo esterno che nel mistero delle forme si dilata, si ingrandisce e si arricchisce di significato; è invece l'uomo che debole, incerto, oscillante, mutevole, roso dal dubbio, incapace della vigorosa affermazione della propria in-

---

(1) « Unser Gefühl für die Natur gleicht der Empfindung des Kranken für die Gesundheit », op. cit., p. 251.

(2) Una simile opinione rivela il Motz quando afferma: « Nicht waren den Alten die Gefühle der Sehnsucht und Wehmuth fremd, aber ihre *gesunde* Natur verlor sich nicht darin; sie waren wie flüchtige Schatten die am Gemüthe vorüberziehen, ohne es zu verfinstern; auch hier ist die Bewegung wie auf der Oberfläche des Meeres » (op. cit.).

dividualità in un tutto saldamente indipendente e stabile, sente sè stesso disgregato, proiettato sulle parvenze sensibili dei fenomeni che lo circondano, subisce le modificazioni del mondo esterno come modificazioni del suo io, e trova in esso mondo un'anima, una corrispondenza, un significato morale. Siamo al polo opposto dell'eroe greco, la cui trionfante umanità libera e volitiva empieva di sè tutto il mondo e tutto a sè subordinava [1]. E se il sentimento della natura o, ormai, una sua caricatura, è oggi così caratteristico d'ogni popolo, gli è che appunto il male dello

---

[1] Non parlo del mondo mitologico dei Greci, che, come osserva lo Zumbini, non aveva radice nel sentimento immediato che la natura destava nell'animo dell'uomo. « La favola, nella quale il sentimento s'era personificato », così l'illustre critico, « divenne come una cosa intermedia tra l'anima umana che l'aveva immaginata, e la natura, che co' suoi fenomeni le aveva dato occasione d'immaginarla; e scemò nell'una l'impressione profonda che veniva dalla schietta e immediata comunicazione con l'altra » (op. cit., p. 38). E bisognerebbe anche pensare in quali paesi e tra qual popolo fossero prima, dagli spettacoli naturali, germogliate le immaginazioni mitologiche animatrici di quegli spettacoli, che poi, migrando col popolo stesso di terra in terra, resistettero alla trasformazione etnica che il diverso ambiente operò sulle razze, restando bensì prive del loro significato originario. Così un piccolo popolo latino ancora vivente presso i Carpazi, parla di vendemmia nei suoi canti popolari, e non sa cosa sia una vite o un grappolo d'uva (v. la *Minerva* del 27 maggio 1900: « Un piccolo popolo ignorato »).

spirito ha fatto spaventosi progressi; gli è che l'uomo tende sempre più a rinnegare tutto ciò di cui un tempo si vantava come di degni attributi del re della natura, il proprio carattere, cioè, e, soprattutto, la propria volontà: contento di sentirsi detronizzato, travolto e confuso nell'onda cieca e perenne della materia, come una pianta, come un sasso, purchè possa far tacere la voce fastidiosa della coscienza, persuadendo a sè stesso la propria assoluta irresponsabilità.

Ma, a parte queste colpevoli esagerazioni, certo è che un sentimento della natura intimo e profondo s'incontra anche fra noi Italiani, in tutti i grandi ammalati dello spirito dal Petrarca in poi [1]. Uno di questi ammalati non è un uomo reale, ma è una delle più grandi e più singolari creazioni della letteratura italiana: il Saul dell'Alfieri. Ed è notevole osservare come il grande Astigiano, a delineare in ogni tratto la malattia morale del suo eroe, abbia introdotto nel suo carattere, come segni d'anormalità di spirito e di debolezza di fibra, una profonda impressionabilità pei fenomeni della natura, una tendenza morbosa all'interpretazione morale di essi.

Un fresco alito di natura spira, è vero, qua e là per tutta la tragedia, come conseguenza dello svolgersi dei fatti nel campo dei Giudei, all'aria libera, in contatto diretto con le forme e con le forze di

---

(1) Cfr. Zumbini, op. cit.

essa natura. Le rigide linee architettoniche delle fredde reggie marmoree si sono finalmente dileguate, il carcere di pietra è divenuto un libero sfondo d'alberi, di colline e di cielo; e si direbbe che il poeta se ne compiaccia. Le forme e i fenomeni naturali, fatti visibili in quest' apertura, gli ricorrono spesso alla fantasia, e si vede ch' egli non solo ha dovuto per necessità sceniche allargare lo sfondo dell'azione e mettere i suoi attori in mezzo alla natura, ma vi si è trasportato colla fantasia egli stesso e ne è in parte preso. Il riflesso d'una tale immaginazione allargata balena spesso nelle parole de' suoi personaggi.

Di Gelboè son questi
I monti....

esclama David appena comparso. E subito, nello stesso atto, l'aumento graduale della luce per la transizione dalle tenebre all'alba e al giorno, è presente alla fantasia del poeta, che fa prima biancheggiare irriconoscibile nella semioscurità la figura di Micol che arriva [1], poi fa esclamare da questa, rivolta a David, quando la luce è già tanta da render distinte le parvenze:

.... Ma che veggo? in qual selvaggio
Orrido ammanto a me ti mostra avvolto
L'alba nascente!...

---

[1] Dice Gionata: « Ecco, non lungi un non so che biancheggia. Forse ch'ella è ».

E poco dopo Gionata annunzierà:

> Ecco, aggiorna del tutto.

Così, quando Micol nel quinto atto spinge David alla fuga, c'è pure un tocco di paesaggio:

> Mira, anco il cielo il tuo fuggir seconda:
> La luna cade, e gli ultimi suoi raggi
> Un negro nuvol cela....

E nelle disposizioni di guerra che Abner e David combinano insieme al principio del terzo atto, ha pure una larga parte la descrizione dell'ambiente naturale, che se in gran parte è considerato solo come elemento strategico, si colorisce però qua e là di qualche tocco vivace e poetico; com'è, per esempio, quell'epiteto di « sonante » dato al mare.

Ma in tutta questa osservazione di fatti naturali fin qui veduta, nulla di quel sentimento della natura che importi una stretta comunione tra essa e l'anima umana. Il personaggio osserva il fenomeno, l'oggetto, ma resta perfettamente indipendente da esso, svolge la sua vita interiore con un ritmo e per una traccia del tutto indipendente da ciò che lo circonda (1). Questa natura sull'animo degli eroi biblici non ha

---

(1) Si osservi che quando Micol dice, come abbiam visto or ora: « Mira, anco il cielo il tuo fuggir seconda », ella accenna non ad altro che ad una manifestazione della volontà divina. È la natura a servizio di Dio, non la natura autonoma.

maggior influenza, non opera maggiori modificazioni, che le fredde colonne e i rigidi architravi e le mute pareti delle reggie e dei tempii non operassero sullo spirito degli eroi greci e romani. David, Gionata Abner, Micol, portano con sè, pure in un ambiente così allargato e così arricchito, la loro sana umanità, integra, coerente, indipendente. La loro anima è una forte essenza che non si disperde e non s'assottiglia all'aria aperta, è salda fiamma che non ondeggia al vento. Gli è che le loro passioni, i loro pensieri, i loro atti, tutta la loro condotta insomma, non sono di caratteri deboli e malati, non dipendono da quelle percezioni soggettive della realtà che son pronte a mutare col mutar della disposizione sentimentale, ma hanno un fondamento immutabile e concreto nella realtà obbiettiva dei fatti: fondamento che, quindi, permane sempre e parla in qualunque tempo alla loro sana ragione, qualunque possa essere la disposizione superficiale momentanea dello spirito, determinata dalle circostanze esteriori.

.... Notte abborrita, eterna,
Mai non sparisci?

dice Micol al suo primo apparir in iscena. È appunto una di quelle disposizioni superficiali dello spirito che parla in lei, seguendo la natural ripugnanza per l'oscurità e il natural desiderio della luce, che, insieme colle tenebre, sembra poter dileguare anche il

dolore. Ma immediatamente la ragione fa sentire la sua voce:

> Ma per me di gioia
> Risorge forse apportatore il sole?
> Ahi lassa me! che in tenebre incessanti
> Vivo pur sempre!

Luce od ombra, la causa del dolore è quella, e quello sarà il dolore della soave Micol. L'illusione svanisce prima di prender corpo, e la gioia della natura rinascente alla luce non ha il potere d'alleviare pur d'una dramma l'oppressione che grava su quella povera anima.

Una vera corrispondenza di sentimento, una vera comunione fra la natura e l'anima, e un variar di questa col variar delle condizioni di quella, abbiamo invece nel carattere infermo, in Saul. Chi non ricorda le prime parole che questo grande, di cui è già tutto pieno il primo atto senza che ancora egli ci sia mostrato, pronunzia all'alzarsi del sipario nell'atto secondo?

> Bell'alba è questa. In sanguinoso ammanto
> Oggi non sorge il sole; un dì felice
> Prometter parmi.

Ecco: un bel sorger di sole nel cielo sereno, e la serenità e lo splendore si riflettono a illuminare il torbido lago del suo animo. Non solo l'immagine della pace, ma addirittura quella della felicità vi si

dipinge; e il superbo re, agitato da furie, da rancori e da rimorsi, ci si presenta, assai diverso da quel che la nostra aspettazione ce lo dipingeva, calmo, buono, umile, disposto all'indulgenza e al perdono. Viceversa, quando il suo demone più lo agita, quando il veleno istillatogli dal perfido Abner gli ha messo l'animo in tempesta, la natura fosca e tetra, o almeno dipintagli tale dai suoi sensi malati, è per lui nuova causa d'accoramento, di disperazione.

> . . . . Chi d'aura aperta e pura
> Qui favellò?... Questa? è caligin densa;
> Tenebre sono, ombra di morte... Oh! mira;
> Più mi t'accosta; il vedi? il sol d'intorno
> Cinto ha di sangue ghirlanda funesta....
> Odi tu canto di sinistri augelli?
> Lugubre un pianto nell'aere si spande,
> Che me percuote, e a lagrimàr mi sforza!

E con quale accento straziante non grida egli poco dopo:

> . . . . . La pace
> Mi è tolta; il sole, il regno, i figli, l'alma,
> Tutto mi è tolto!

Il sole! Prima di sè stesso, prima dei figli, prima del regno, l'ambiziosissimo monarca piange che gli sia tolto il sole. È il sole specialmente che, limpido od offuscato, presente o nascosto, sorgente o calante, informa il suo stato d'animo ed assume per lui un significato morale. David aveva scelto per il combat-

timento l'ora prossima al tramonto, perchè il nemico fosse costretto a pugnare col sole in faccia. Il maggior pianeta è nella sua mente sana un elemento tutto strategico, di cui profitta per un fine pratico. Non così il re infermo. Nel sole calante ei vede subito un'immagine di vecchiezza, di splendore e di forze in sul declinare. Il sole nascente gl'infonde invece un senso di freschezza e di coraggio, gli par di buon augurio.

> Doman si pugni, al sol nascente: il puro
> Astro esser de' mio testimon di guerra.
> Pensier maligno, io 'l veggio, era di David,
> Scegliere il sol cadente a dar nell'oste,
> Quasi indicando il cadente mio braccio...

Questa nota caratteristica d'una profonda sensibilità pei fenomeni naturali, non è de' tratti men belli e men vivi tra quelli che concorrono a dare l'impressione dell'infermità di Saul. Ora, da ciò non si potrebbe certo indurre addirittura che per l'Alfieri quello che noi moderni chiamiamo più propriamente sentimento della natura fosse senz'altro una pazzia. Una squisita sensibilità per gli spettacoli naturali fu una delle caratteristiche della sua errante vita giovanile ([1]). E forse l'aver egli introdotto una tale disposizione nel carattere del suo eroe malato, spogliandone totalmente i personaggi sani, è un altro di quei

---

([1]) Cfr. Zumbini, *Studi di lett. it.*

tanti segni d'una premeditata e un po' esagerata reazione dell'Alfieri erudito e lavoratore all'Alfieri fannullone ed ignorante. Nè bisogna dimenticare quanto al suo intento morale giovasse affermar nei suoi eroi la più forte ed indipendente volontà, e quanto perciò ei dovesse rifuggire dal fare pur balenare nel loro carattere ogni manifestazione psicologica, che fosse un benchè minimo indizio di infiacchimento di quella forza, di limitazione di quell'indipendenza. Che se pure poi, a prescindere da queste cause indirette, il sentimento della natura in senso moderno a lui fosse sembrato davvero una pazzia, non sarebbe certo il caso di concludere ad occhi chiusi che esso realmente non è altro che una malattia dello spirito. Ma bisogna sempre tener conto del concetto che un grande mostrò di farsene, e pensare che alla verità non c'è miglior modo di arrivarci che confrontando le opinioni più opposte, servendosi delle une per correggere quel tanto di eccessivo e di erroneo che c'è nelle altre.

Nel caso nostro, lo abbiamo già detto, si possono fino a un certo punto conciliar benissimo le cose, considerando che la malattia dell'anima, l'indebolimento della fibra, il dissolvimento della forte individualità volitiva, è oggi infinitamente più diffusa che nel secolo dell'Alfieri. E poichè un morbo generale non è più, in certo senso, un morbo, oggi l'uomo è uomo abbastanza normale sentendo la natura in un modo che sarebbe sembrato morboso in altri tempi. A questa trasformazione intima si aggiunge

per noi Italiani, nel campo dell'arte, l'educazione letteraria formata sui prodotti di altri popoli e d'altri paesi, in cui, a prescindere dalle cause storiche e morali, le condizioni geografiche rendono più ovvio ciò che per noi è più ricercato. Certo è che tale educazione ha finito col trasformarci alquanto anche fuori del campo letterario e col crearci un'anima e un sentimento un po' diversi da quel che essi schiettamente sarebbero.

Ora, poichè l'arte è specchio dell'uomo, e fissarne un tipo perpetuo nel tempo sarebbe non minore stoltezza che aspirare a un tipo universale nello spazio, unico cioè per tutti i paesi, ammettiamo pure che quel sentimento della natura, che per qualunque via è arrivato a formarsi in noi, abbia nell'arte d'oggi il suo legittimo riflesso. Ma guardiamoci anche dall'accusar troppo d'imperfezione e d'insufficienza i prodotti artistici d'altri tempi, in cui noi eravamo diversi da quello che ora siamo, forse perchè men raffinati, ma certo anche perchè più indipendenti e più sani. Anzi, se sorgerà un vero movimento di *rinascenza latina,* che senza pedanteschi disconoscimenti d'anni e di secoli di nuovo pensiero e di nuova vita, nè vanagloriose accuse di barbarie agli altri popoli, sappia però temperare quel che c'è di troppo morboso nei tempi e di troppo artificioso nell'imitazione altrui, riconducendo la nostra arte e il nostro sentimento alla sua spontanea schiettezza, al suo sano vigore, ben venga questa rinascenza latina.

Ma pur troppo questa impresa è oggi stampata

su tale bandiera che, correndo il mondo alla ricerca della Bellezza, trascina dietro a sè una schiera di pallide larve e di morbose fantasticherie più numerosa di quella che Dante vedeva seguir la *ratta insegna* nelle tenebre dell'Antinferno!

La Poetica Alfieriana
della Tragedia

Chi volendo rintracciare la genesi del pensiero e dell'arte alfieriana, stabilire le loro relazioni con la coltura europea a quelli contemporanea e con le principali letterature antiche e moderne, misurare la loro originalità, credesse potersi completamente affidare alle notizie ed agli apprezzamenti che de' suoi studii e sullo svolgimento della sua coltura letteraria l'Alfieri stesso ci dà nella sua autobiografia, sceglierebbe una guida talora insufficiente, o, qualche volta, perfino fallace. La *Vita* del grande tragedo è un libro interessantissimo e piacevole, ed è uno stupendo ritratto morale. Il che, a dir vero, volle soprattutto che fosse l'autore medesimo. Ma sarebbe errore il credere che alla fedeltà del ritratto morale corrisponda precisamente quella del ritratto intellettuale, soprattutto per quel tanto dell'autobiografia che riguarda la giovinezza e la prima virilità del poeta.

La storia della coltura e dell' intelletto alfieriano, stando all'impressione complessiva che ce ne dà la lettura della *Vita*, ridotta alla forma più semplice è

schematica, risulta presso a poco questa: — Un ignorantissimo, incapace d'esprimere i proprii pensieri ed i proprii affetti in una lingua qualsiasi, e privo quasi affatto di qualunque cognizione letteraria, un bel giorno si mette a scrivere una tragedia. Persevera nel lavoro e lo compie; la tragedia è rappresentata, e il buon successo invoglia l'autore a dedicarsi tutto e da senno alla letteratura tragica. Si pone a studiare, con ferrea volontà strappa le mille catene e supera i mille ostacoli che lo tenevano avvinto all'usata vita e lo respingevano dalla nuova, e diviene Vittorio Alfieri, il sommo poeta tragico dell'Italia antica e moderna.

Ora, tutto ciò è di grand'effetto, piace per la maraviglia che suscita, e si vorrebbe persuadersi che è stato precisamente così, per sodisfazione di quella tendenza innata ch'è in tutti, di desiderare attuata nella realtà qualunque cosa abbia in sè dello straordinario e del mirabile. Ma in realtà, proprio proprio così ci pare che non sia stato. Soprattutto nel valutare al giusto grado la coltura dell'autore innanzi si desse alla tragedia, bisogna andar cauti, e correggere certe sue affermazioni inesatte, e temperare con la riflessione certi giudizii eccessivi ch'ei pronunzia sulla propria ignoranza.

Per esempio, al capitolo XIII dell'Epoca III della *Vita*, egli narra che, avendo comperati in Parigi trentasei volumetti dei principali poeti e prosatori italiani, durava poi fatica a comprenderli bene, perchè « ogni qualunque autore sopra il Metastasio *gli* dava

grande imbroglio ad intenderlo ». Ciò si riferiva all'estate del 1771. Per due o tre anni afferma egli stesso di non averne perciò fatto grande uso, e d'esser rimasto ugualmente ozioso e noiato, quantunque munito di tali potenti scudi contro l'ozio e la noia. E, stando alle sue parole, noi lo accompagniamo nei suoi viaggi di Spagna e di Portogallo e nel suo ritorno in Italia, senza immaginare grandi progressi, salvochè quelli dovuti alle conversazioni col Caluso in Lisbona. Delle quali, per altro, i frutti doveron essere di natura intellettuale, più che grammaticale e linguistico. Peggio poi in Torino, dove s'abbandonò alla relazione scandalosa con quella tale signora e « non *aprì* più un libro di sorta nessuna ». Ma ecco che nel gennaio del 74, essendo la signora ammalata, egli, durante una nottata d'assistenza, improvvisamente, schicchera in poco tempo le scene della *Cleopatra prima*: ridicole, chi le consideri come opera letteraria d'un letterato; meravigliose, miracolose addirittura, per uno che tre anni prima avesse compreso appena il Metastasio, e non si fosse poi mai abbondantemente nutrito di poesia italiana. Chè anzi quei versi, se non rivelano propriamente studii metodici di retorica e di grammatica, hanno però una certa impronta di cosa scritta a orecchio da uno che, pur non guidato da regole e nozioni chiare e ordinate, ha bene però nella memoria un certo andamento poetico di frasi, di parole e di suoni, che solo molte letture o audizioni han potuto lasciarvi. Appunto perchè non vi traspare lo studio essi ac-

cusan la pratica, e la mancanza d'una coscienza chiara denuncia l'abitudine. Onde possiamo ben ritenere o esagerata l'ignoranza della lingua italiana nel 1771, quando il poeta comperò i volumetti, o troppo poco valutato lo studio ch'ei vi fece sopra in seguito.

Esagerato appare altresì tutto ciò che si riferisce all'ignoranza delle letterature francese e greca.

Quanto a quella, stando alla *Vita,* dovrebbe ritenersi che, salvo la superficialissima conoscenza del teatro, acquistata frequentando gli spettacoli, le cognizioni di lui si limitassero, nel periodo anteriore, a letture filosofiche di Montaigne, Montesquieu, Helvetius, a qualche prosa di Voltaire e pochissimo di Rousseau: cose tutte lette nella prima giovinezza e senza seria attenzione. Per giunta, tali letture si sarebbero arrestate lì pur dopo avvenuta la conversione, e dovrebbero rappresentare la coltura francese anche del periodo tragico o, almeno, dei primi anni di questo. Chè l'Alfieri stesso afferma di non aver voluto allora aprire più un libro francese, per non guastarsi l'italianità. Eppure negl'inizii della sua carriera tragica si trovano segni sicuri d'una conoscenza dei tragici francesi, che par difficile potesse pervenirgli solo dagli spettacoli teatrali, o da quella tal lettura di Racine ascoltata dormendo, di cui egli parla nel primo capitolo dell'Epoca IV. Per esempio, l'Impallomeni ha dimostrato [1] come

[1] « Il Polinice dell'Alfieri », *Giornale storico della letteratura italiana*, vol. XXI, p. 70 e segg.

il *Polinice* sia per moltissime scene ricalcato sui *Frères ennemis* di Racine, e come dall'*Antigone* di Rotrou derivi principalmente quella dell'Astigiano [1]; e noi troviamo che lo scioglimento dell'*Oreste* è precisamente quello che il Corneille suggerisce per una possibile tragedia sul soggetto di Oreste, nel secondo discorso sul poema drammatico. Nè manca un argomento per credere a uno studio fatto dal poeta su Racine, proprio sul principio della sua carriera tragica. Nel manoscritto alfieriano n. 3 della Laurenziana di Firenze, a carte 142, sono alcuni versi dell'Alfieri annotati da un revisore a cui egli doveva averli mandati: senza dubbio il Tana, perchè suo è il carattere delle note [2]. Egli scrive: « Questi sono i migliori versi che abbiate fatti, o per meglio dire che ho letti di voi; vi comincia ad essere un certo calore nelle frasi e nei pensieri che annuncia, benchè da lontano, il mio Racine ». La forma della lode lascia chiaramente trasparire un'attesa che incomincia a esser sodisfatta; e se il Tana s'aspettava dall'amico lo stile del Racine, significa probabilmente che quegli si sforzava d'imitare il poeta francese, o almeno lo studiava con attenzione. Cosa tanto più verosimile in quanto che il Tana aveva pel Racine una sconfinata ammirazione e sull' Alfieri una fortissima influenza

(1) *L'Antigone dell'Alfieri* (Firenze, Sansoni, 1899).

(2) Il foglietto non porta data, ma è compreso nel *diluvio di pessime rime* composte nel 1775.

co' suoi consigli, sì che questi si diceva: « poeta per grazia di Dio, e del Paciaudi e del Tana » [1]. E sarebbe stranissimo che il Tana, trattandosi di educare un poeta tragico, non gli consigliasse lo studio del Racine, e che quel poeta, docilissimo ai suoi consigli, trascurasse proprio quello che più strettamente si riferiva al genere letterario cui s'era consacrato.

Così pure, quanto alla tragedia greca, appare poco conforme al vero l'affermazione che si trova nella lettera al Caluso del 25 giugno 98, là dove l'Alfieri dichiara di non aver mai letta neanc'una delle trentatrè tragedie dei tragici greci, prima del suo studio di quella lingua. L'Impallomeni [2] mette in luce le strette somiglianze del *Polinice* con le *Fenicie* d'Euripide; e per dileguare il dubbio che sulla legittimità del raffronto potrebbe muoversi a priori per l'affermata ignoranza della poesia tragica greca, dimostra che invece il poeta, anche nei suoi primi anni d'attività letteraria, doveva conoscere il teatro greco: beninteso per via di traduzioni. E si vale di tre argomenti desunti dagli scritti dell'Alfieri stesso. In un luogo della *Vita*, ei racconta che nel 77 si mise a studiare il latino per poter leggere i tragici greci nelle traduzioni; altrove, pure nella *Vita*, dichiara che per il suo *Polinice* si servì della traduzione dei *Sette prodi* d'Eschilo, del

---

[1] *Vita*, Epoca IV, cap. 1.
[2] Op. cit.

padre Brumoy; e in una lettera scritta al Cesarotti nell' 85, nomina come cosa a sè nota la traduzione dell'*Edipo re*, del Giustiniani. — Tutti questi argomenti infirmano di certo l' affermazione d' una totale ignoranza del teatro greco; ma come prove di una cognizione generale di esso teatro potrebbero ribattersi da una critica sottile. Il primo passo citato rivela solo un' intenzione, che potrebb' esser rimasta senza effetto. Dal secondo non può dedursi se non una conoscenza limitata all'opera del padre Brumoy. E quanto all'*Edipo re* del Giustiniani, essa tragedia è contenuta per eccezione, sola fra altre tutte italiane, nel *Teatro italiano antico* del Maffei, che, come sappiamo dall'Alfieri stesso (1), fu a lui inviato dal padre Paciaudi nel 75, insieme con la critica della *Cleopatra*; sicchè potrebbe anche questa volta trattarsi di un fatto isolato. Bensì di una conoscenza generale non mancano indizii più validi e fondati.

In un luogo del suo *Principe* (2), egli desidera in Virgilio « il dignitoso e libero dialogizzare di Sofocle, Euripide.... ». In un altro (3) istituisce un confronto tra i poeti degli stati liberi e quelli delle tirannie, per mostrare quanto più sinceramente i primi potessero manifestare i loro pensieri ed esprimere il vero. E consiglia di paragonare « Racine....

(1) *Vita*, III, 15.
(2) *Del principe e delle lettere*, libro II, cap. 9.
(3) III, 7.

ai tragici greci là dove d'amore ei non parla e dove egli non traduce dal greco »; da questo confronto il lettore « si convincerà pienamente che quegli antichi greci, spinti da impulso naturale, senza altra protezione che l'amore della lode, nè altra imitazione che il vero, inventavano e scrivevano per insegnar virtù, verità e libertà a un popolo libero, dilettandolo: invece che il tragico francese, mosso da un impulso artificiale, sotto la protezione e approvazione d'un principe, scriveva imitando e tremando e quindi ..... traduceva in tratti sdolcinati d'amore i più focosi e sublimi tratti della greca energia ». Come avrebbe potuto dir tutto ciò senza una conoscenza piuttosto larga del teatro greco? Ma il passo che indirettamente è, mi pare, la conferma più sicura del fatto, è quello dello stesso *Principe* [1], in cui, dopo aver affermato che le lettere posson sussistere anche senza la protezione de' principi, aggiunge: « D'Omero, di Sofocle, e di altri simili massimi e indipendenti scrittori mi sarei prevaluto per prova, se nella loro divina lingua mi fosse dato di leggerli ». Il che, secondo ogni apparenza, viene a dire che in altra lingua li aveva però letti.

Dunque l'Alfieri scrivendo la sua *Vita* ci contò delle menzogne?

Dio ci guardi da una simile asserzione. Noi

---

[1] II, 2.

siamo lontanissimi dal voler lanciare a quel grande una volgare accusa di falsificator del vero in gloria e vantaggio proprio; crediamo anzi fermamente che, se egli peccò d'una non scrupolosa esattezza, non fu però mai poco veritiero per determinato proposito. E il fatto stesso che tante volte la correzione ad Alfieri la troviamo in Alfieri medesimo, ne è una prova lampante. Certo, i fatti morali non sono mai tanto semplici e non hanno mai un carattere così unico, che si possan comprendere in un giudizio e incorniciare in una definizione senza che qualcosa ne resti ostinatamente fuori. Il desiderio d'ingrandir sè stesso, tanto più che di grandezza reale ce n'era, e di molta, può avere inconsciamente contribuito alla deviazione dal rigido vero e all'abbellimento dei fatti narrati. Ma abbellire ed esagerare non è difetto proprio soltanto di chi lavora su cose sue. Nel raccontare si è naturalmente portati all'abbellimento e all'esagerazione, poichè è impulso irresistibile in tutti quello di perfezionare, adattandola alla forma tipica ideale, la figura attraente e caratteristica che nella realtà si accenni, ma, come è sempre, manchevolmente e imperfettamente. L'Alfieri avanti a sè un fatto notevole e improntato d'un carattere spiccatissimo lo aveva; ed era la potenza della sua volontà e del suo ingegno nel trasformare un fannullone in un attivissimo scrittore. Qual maraviglia che egli abbia vagheggiato la sua stessa figura, e raccontando si sia lasciato andare all'esagerazione del contrasto fra i due stadii della sua vita, per avvi-

cinar questa al tipo ideale d'una conversione maravigliosa? Non sappiamo se alcuno, prendendo a narrar in forma artistica la vita dell'Alfieri, non abbellirebbe e perfezionerebbe involontariamente la linea generale di essa nello stesso senso in cui lo fece il nostro poeta nell'autobiografia. Figuriamoci quando al piacere estetico di tratteggiare una bella figura si aggiungeva la sodisfazione morale di poter dire che quella figura era la sua propria. Di questa condizione psicologica ci pare una conferma notevole il fatto che molte di quelle inesattezze ed iperboli si trovano in quei luoghi da cui più traluce una certa intenzione artistica di colorire un ritratto. Quando l'Alfieri racconta semplicemente, per dar dei ragguagli, dice le cose come sono andate in realtà; ma quando si ferma di proposito per presentarci la sua figura in un dato momento della vita, là viene in campo l'inesattezza e l'iperbole. Secondo che la narrazione ha l'uno o l'altro carattere, egli dà notizie contradittorie circa la stessa cosa. Così, per esempio, mentre prima (1), narrando d'un certo periodo in cui fece qualche lettura francese, dice d'aver letto fra altre cose di Voltaire «alcune delle di lui tragedie», ecco che invece, proprio sul principio dell'Epoca successiva, tratteggiandoci un quadro del suo patrimonio intellettuale qual era dopo la fortunata rappresentazione della *Cleopatra*, poichè gli preme di far risaltare la sproporzione tra

(1) *Vita*, III, 7.

il desiderio ardente di divenire qualcosa di grande e il misero fondamento di coltura su cui tal desiderio poteva solo poggiare, asserisce che quanto a tragedie non aveva che una debolissima e incerta memoria delle tragedie francesi viste molti anni prima a teatro, perchè, a dire il vero, « fino allora lette non ne aveva mai nessuna non che meditate ». Nulla meglio di quest'ingenuo contradirsi da sè stesso prova che l'inesattezza è dovuta a un effetto momentaneo di sentimento artistico, non già a un'intenzione freddamente premeditata d'alterare i fatti in gloria propria.

S'aggiunga poi a quella tendenza naturale d'abbellimento, un vero e sincero disprezzo che l'Alfieri doveva sentire per la coltura qualsiasi di quel primo periodo della sua vita, che, se pure era una coltura, non era certo quella metodica e, direi quasi, ufficiale, la cui faticosa conquista formava tutto il vanto della sua esistenza. Leggere e studiare nel senso vero e serio della parola, egli sapeva bene oramai che cosa significasse. A confronto dei penosissimi, minutissimi e profondi studii da lui durati per anni sui classici italiani e latini, le letture fatte Dio sa come negli anni giovanili dovevano sembrargli assolutamente vuote di significato: tanto da potergli con piena sincerità venir detto di non conoscere un autore, ove non l'avesse conosciuto nel solo modo che ora gli pareva degno del nome di conoscenza. Che anzi, amando il sapere da lui così faticosamente acquistato, con l'amor violento che si nutre per tutto

quel che è costato molto e che si è guardato per lungo tempo da fuori con rispetto e paura, ei doveva sentire un vero orrore pei tempi in cui era privo di tanto possesso, e spingersi addirittura al disprezzo esagerato di tutto ciò che quel possesso non era. Lo Zumbini [1] attribuisce a quest' idea fissa della sua ignoranza, l'aver egli negletto nella sua attività artistica quelle tante vene di un'arte più larga, più varia, prossima al carattere romantico, che pur dalla sua natura, come l'illustre critico dimostra, spontaneamente sgorgavano. I molteplici aspetti della bellezza naturale ne' paesi nuovi da lui visitati, avevan suscitato nel suo animo incolto impressioni varie, indeterminate, malinconiche, che a divenir poesia non domandavano altro che la padronanza d'una lingua qualunque. In pieno possesso d'una lingua, l'Alfieri stesso afferma che in quelle condizioni avrebbe versato un diluvio di rime [2]. Ma invece, ottenuta la lingua, quel tesoro d'affetti e d'impressioni che chiedeva una forma per divenir poesia, quel disordinato tumulto d'acque che domandava un argine e un letto per divenir fiume fecondo, è lasciato da parte e disprezzato. Della forma acquistata non gli sembrò più degna che la materia a cui congiunta l'aveva appresa; e analogamente si può credere che solo la conoscenza di tale materia gli sembrasse vera coltura, e che il disprezzo per quella qualsiasi del

(1) *Studi di lett. it.*

(2) *Vita*, III, 12.

primo periodo della sua vita fosse in lui profondamente sincero, come di cosa che per nulla aveva contribuito al suo avviamento verso la meta ormai a sè prefissa.

S'aggiunga ancora un desiderio di prevenire lo sprezzo altrui per quella sua giovanile ignoranza: sprezzo che avrebbe potuto colpire in parte anche il suo presente, se egli per primo, mettendo alla gogna senza pietà quell'anteriore periodo della sua vita, non avesse rotto ogni legame fra l'Alfieri descritto e l'Alfieri scrittore, e soffocato ogni sospetto che in questo si continuasse qualcosa di quello. S'aggiunga, infine, l'insegnamento morale che più efficace risultava quanto più gli effetti della forza di volontà e di carattere eran resi maravigliosi (e tutti sanno quanto il fine morale potesse in ogni opera sua), e si vedrà che ci sono motivi più che sufficienti a spiegar le inesattezze della *Vita;* e che si può benissimo riconoscerle senza che ciò debba suonare un'accusa vergognosa per lo scrittore.

La *Vita* è, insomma, un'opera d'arte, non una storia erudita. Questo soltanto volevamo fissar bene, e con ciò la necessità di non istar scrupolosamente ligi alle notizie che l'autobiografia ci fornisce, nel corso del nostro studio critico; e la legittimità di certi riscontri anche con autori che secondo quella sarebbero rimasti ancora fuori della visuale del poeta.

I.

Cardine fondamentale della poetica dell'Alfieri; idea direttrice che illumina tutta la sua produzione letteraria nell'insieme, e si riflette in ogni singolo scritto, in ogni pagina, quasi in ogni frase, quasi in ogni minimo particolare d'esecuzione artistica della sua feconda opera di scrittore; concetto supremo da cui deriva, più o meno direttamente, grandissima parte dei principii ch'egli applica ne' suoi giudizii artistici; anima, insomma, della sua arte e della sua critica, è il principio dell'intima compenetrazione del vero artistico col vero etico, della bellezza con la moralità.

Scopo dell'arte, già s'intende, è l'educazione morale degli uomini. « Le lettere altro non devono essere che un incentivo alla verità e alla virtù » [1]. Il letterato « vuole o deve volere che tutti i suoi scritti arrechino al più degli uomini luce, verità e diletto » [2]; e « libro di sane lettere non vi può essere, il quale (per qualunque mezzo vi arrivi) non abbia però sempre per fine principalissimo e unico l'insegnare la virtù ».

---

[1] *Del principe* ecc., III, 5.
[2] I, 4.

Ma la sola enunciazione di questo principio non significherebbe gran cosa. Che scopo dell'arte debba essere anche l'educazione degli uomini, molti, quasi tutti i critici l'avevan ripetuto da secoli, nessun artista l'aveva mai negato; ma era stata una massima o sterile addirittura o pochissimo feconda d'applicazioni pratiche, nell'arte e nella critica di quelli stessi che l'avevano accettata o professata. A furia di ripeterla tanto, i critici avevan finito col non pensare più che additasse un dovere pratico, come accade di tutto ciò che si ripete troppo in astratto; e pegli artisti, che a furia di sentirla ripetere la sottintendevano come cosa fondamentale, sottintendere significava dimenticare.

Quel principio è invece sempre vigente e influente nell'Alfieri artista e giudice. Scrive tragedie, e non solo vuole che il risultato ultimo di ognuna di esse sia un ammaestramento morale, ma nello svolgere il singolo episodio, nel tratteggiare il singolo carattere, nel preferire uno scioglimento a un altro, si regola secondochè possa trarsene un maggiore o minore insegnamento, possa balzarne fuori più o meno vivace una verità morale. Termina il *Bruto secondo* con l'orazione di Bruto al popolo — che nulla risolvendo e lasciando l'azione incerta, a nessuno sarebbe sembrata troppo conveniente per l'effetto d'un finale — perchè gli pare che « in questo sublime istante si debba finire la tragedia se l'autore nello scriverla si propone di ricavarne il più nobile fine ch'essa presenti, cioè un giusto e immenso amore

di libertà » [1]. Nell'*Ottavia*, si rassegna a non abbellire con gli ornamenti dell'arte il personaggio di Nerone, chè, rappresentandolo quale fu, « ne risulta molta utilità perchè impedirà che venga un altro tiranno simile » [2]. Nell'*Antigone*, per la fine di Creonte, il quale dopo il suicidio d' Emone poteva « uccidersi, dar nelle furie o avvilirsi », ha scelto il terzo perchè « il più morale a farlo veder punito » [3]. E a Teresa Regoli Mocenni, che per la *Mirra* avrebbe desiderata una fine più indulgente alle esigenze del cuore, e un padre commosso e intenerito sulla sciagurata figlia, risponde: « Se avessi lasciato il pubblico con meno orrore per la scellerata passione di Mirra, mi si sarebbe potuto ragionevolmente dar taccia d'autore immorale » [4].

L'ossequio al principio morale la vince, come si vede, su ogni altra considerazione. E neanche si potrebbe dire che egli, in questo costante ossequio a tale principio, abbia talora dovuto far violenza al suo sentimento d'artista. Un tale concetto supporrebbe una separazione del senso artistico dal senso morale, quasichè questo fosse per lui una specie di censore, coll'occhio e la mente fissi alla meta utile, pronto a richiamar sulla strada rigidamente diritta il corso un

---

(1) *Parere* sul *Bruto secondo*.

(2) *Parere* sull'*Ottavia*.

(3) Risposta al Calsabigi.

(4) Lettera del 4 gennaio 1792 (Mazzatinti, *Lettere edite ed inedite di Vittorio Alfieri*, p. 340).

po' libero e capriccioso di quello, che, lasciato a sè stesso, si sbanderebbe talora volentieri a cogliere fiori fuor di strada. La moralità sarebbe un'obbedienza ragionata, che suppone un po' sempre qualche violenza al proprio impulso. Ma nell'Alfieri violenza non ce n'è. Il sentimento del vero morale è originario, immanente e sempre desto nel suo spirito, quanto quello del vero logico o del vero reale: nessuna forma artistica si concreta nella sua intelligenza creatrice, che non nasca spontaneamente informata alle condizioni e alle regole del vero morale. Ciò che è conforme ad esso ha in sè, solo per questo, un bello. La maggior sodisfazione della sua arte sta nel camminare di pari passo con lui verso la sua meta senza sbandarsi a coglier fiori. La morale, più che fine, è essenza dell'arte; quel che è conforme ad essa è bello: l'etica è un'estetica.

Tutto il libro *Del principe e delle lettere*, pel suo significato generale, è già una rivelazione e una conseguenza di un tal principio. Il riassunto dell'operetta è infatti questo: le lettere non possono fiorire sotto il governo d'un principe assoluto, perchè il tiranno ha interesse che agli uomini si celi la verità. Lettere e verità sono la stessa cosa, dunque. Esplicitamente, poi, quel principio è più volte qua e là in vario modo formulato. Nelle prime pagine del libro le lettere sono definite: « l'arte d' insegnar dilettando, e di commuovere, coltivare e bene indirizzare gli umani affetti » (1). Altrove afferma che

(1) I, 3.

esse sono « gli arcani, le leggi e le passioni del cuore umano, sviluppate, commosse e alla più utile e vera via indirizzate » ([1]). Esse « altro limite non conoscono che il vero, e solo se lo propongono per fine » ([2]). « Il bello, sinonimo perfettamente di vero, è uno in ogni arte », afferma in un altro luogo ([3]); e poco oltre: « quando l'artista dice dopo il maturo esame di un'opera sua come d'una altrui: *non mi piace*, equivaglia ciò per l'appunto il dire: *ciò non è vero* ».

L'arte, la vera arte sta dunque nella bontà, nella sublimità del contenuto. La bellezza della forma è anche una bellezza, ma di fronte al contenuto è cosa ben meschina. Senza la verità morale di questo, non ci può essere sublimità vera, che consiste nella « verità, evidenza e forza di pensieri » ([4]). La vera perfezione delle lettere si deve riporre nella sublimità del pensare e nella libertà del dire, poichè « per vera perfezione d'una cosa qualunque si deve intendere il maggior utile che ella arrechi a un più gran numero d'uomini » ([5]). L'opera non dev'essere che specchio dello scrittore, perchè « uno scrittore onorato non dee mai porre in iscritto cosa che non creda esser vera e retta e che, come tale, non segua primo

([1]) II, 10.
([2]) III, 1.
([3]) II, 6.
([4]) II, 2.
([5]) II, 3.

egli stesso; e il libro è la quintessenza dell'uomo, perchè non si può scrivere fortemente ciò di cui non si è intimamente convinti » (1). L'artista sia dunque l'uomo; fra l'uno e l'altro non c'è intervallo; le qualità dell'uno sono le qualità dell'altro, e i pregi dello scrittore sublime sono « sommo ingegno, integrità somma, conoscenza piena del vero e non minore ardire nel praticarlo e nel dirlo » (2). Chiunque ha conosciuto le passioni del cuore umano ed ha saputo commuoverle e indirizzarle alla virtù coll'esempio, è un letterato, se pure non abbia scritto un rigo. « E Bruto e Numa e Romolo e gli Orazi e gli Scevoli e Scipioni e Decii e Catoni », non dubita di chiamare letterati; solo aggiungendo alla denominazione l' epiteto di attori, per distinguerli dai letterati scrittori. I quali, poi, scrivono solo perchè non possono operare (3).

Una compenetrazione più completa delle lettere con la morale non crediamo sia possibile. E nemmen come critico l'Alfieri si limita all'enunciazione generica del principio, nè si arretra di fronte alle conseguenze che naturalmente ne derivano e che avrebbero dovuto spaventare per la loro novità e per il loro ardire. Forte de' suoi principii e fidente in essi, egli giudica alla loro stregua i più cele-

(1) II, 7.
(2) II, 8.
(3) III, 4.

bri poeti. E non teme di escluder dal novero dei sommi Orazio, che scriveva « con molta eleganza debolissimi pensieri » (1); e Virgilio, che ha « sceltezza e maestà di parlare, varietà e imitazione d'armonia, vivacità di colori, evidenza, brevità, costume e mille altre, ma totalmente quasi manca della principalissima parte d'ogni scritto che ha per base il vero, robusto pensare e sentire », e a cui, imperturbabilmente severo, rinfaccia, perchè ispirato a servilità e cortigianeria, nientemeno che il famoso episodio di Marcello (2). Sommo poeta è, infine, solo chi aggiunga « alle immagini, agli affetti, all'armonia, all'eleganza, la sublime robustezza, l'amore del vero, l'ardire, la fierezza e l'indipendenza, e il forte e giusto pensare » (3).

Mai la forma artistica è stata più depressa di fronte al contenuto: il Manzoni stesso non ha mai detto che Virgilio non sia stato uno dei sommi, sommissimi poeti. E se si pensi che l'Alfieri promulgava i suoi canoni e pronunziava le sue condanne mentre le voci più grate agli orecchi e agli animi erano gli ultimi belati dell'Arcadia e i primi rimbombi del Monti, vuoti quasi quanto quelli, si dovrà restare stupiti d'una convinzione così salda e audace.

---

(1) II, 1.
(2) III, 9.
(3) II, 9.

❦

Quel che si è detto delle lettere in generale, va inteso tanto più della tragedia in particolare. Essa, come il più nobile dei generi letterarii, è l'ideale della bellezza artistica; è la bellezza svolta e presentata in tutti i suoi elementi, portati al sublime. E siccome primo elemento di bellezza è la verità morale, così essenza della tragedia è il vero morale, suo scopo il miglioramento dell'umanità coll'educazione delle più forti e nobili virtù. « Io credo fermamente », scriveva l'Alfieri nella sua risposta al Calsabigi, « che gli uomini debbano imparare a teatro ad essere liberi, forti e generosi, trasportati per la vera virtù, insofferenti d'ogni violenza, amanti della patria, veri conoscitori dei proprii diritti, e in tutte le passioni loro, ardentissimi, retti e magnanimi ».

Quest'insegnamento, nella forma drammatica non può essere diretto, e si fa per via d'esempio, si rappresenta cioè il desiderabile, l'ideale. La tragedia fa la rappresentazione di un'umanità perfezionata: un'umanità di uomini non quali sono, ma quali dovrebbero essere. Essa non è semplice imitatrice di forti e rare passioni naturali, non una semplice scelta nella natura, ma un miglioramento di questa; è una purificazione del buono, un'irradiazione più luminosa del bello, che in natura si trovan sempre intorbidati e offuscati dal cattivo e dal brutto; è

sogno audacissimo di bellezza e di verità morale; è creatrice d'un mondo che accende d'amore per sè ed eccita gli uomini all'imitazione.

Questo carattere d'idealizzazione distingue, secondo l'Alfieri, la tragedia dall'altra nobilissima ed utilissima forma di letteratura: la storia. Ambedue hanno per fine d'educare alla virtù, ambedue si servono dell'esempio; ma la storia s'attiene alla narrazione dei fatti dell'umanità reale, la tragedia crea un'umanità ideale. Per questo loro carattere diverso, spesso le due forme sono antiteticamente da lui raffrontate. Nella nota quarta alla prosa seconda del *Misogallo*, fra le altre ragioni che lo han trattenuto dallo scrivere storie, annovera questa: « perchè avvezzo da molti anni a dipingere gli uomini in poesia quali potrebbero e dovrebbero essere, troppo mi farebbe ora stomaco il dipingerli quali sono ». Concetto di cui è parafrasi il sonetto seguente:

E carmi e prose in vario stil finora
Io scrissi, abil non dico, ardimentoso;
Storie non mai, perchè il carco gravoso
Pensante autor veracemente accora.
Spinger per alto mare altera prora
Può almen l'epico vate armonioso,
E l'oratore e il tragico e il sugoso
Filosofante, han vasto il campo ognora.
Arti tutte divine, in cui ritratto
L'uom qual potrìa pur essere, s'innalza
Al ciel chi scrive e il leggitore a un tratto.
Ma il pinger casi ove la vera e scalza
Triste natura nostra il tutto ha fatto,
Fuor che in commedia il fessi, a me non calza.

L'idealizzazione, il perfezionamento della natura, è dunque carattere indispensabile della tragedia. In esso consiste il sublime, che è perciò di questa forma d'arte elemento essenziale: senza l'ammirazione che eccita in noi il sublime, tragedia non ci può essere. In quel luogo della *Vita* (1) ove nega addirittura la legittimità e l'efficacia del dramma borghese, l'Alfieri riassume la condanna capitale di questo genere in ciò: che i personaggi che esso introduce « non si fanno ammirare ». E numerosissimi altri luoghi potrebbero citarsi in cui il sublime appare considerato come coefficiente necessario della bontà d'una tragedia, d'un episodio, d'un personaggio. Per esempio, ei ritiene poco degno di tragedia il soggetto della *Congiura dei Pazzi*, perchè manca in quell'azione la sublimità degli scopi; poco tragica la fine di Saul, perchè non è sublime che un re s'uccida per non cadere nelle mani dei nemici. Al contrario, vede nel soggetto della *Sofonisba* un argomento tragico di prima forza, per la maraviglia che i nomi dei personaggi eccitano con la loro sublimità.

Ma, per compiere la sua missione educatrice, la tragedia non deve contentarsi di presentar l'esempio. Bensì deve inculcarlo bene addentro nell'animo dello spettatore; e per questo fine niente val meglio che presentarlo a un animo commosso. In tutto simile a un terreno che non accoglie e feconda la sementa se

(1) IV, 29.

non è stato profondamente smosso dall'aratro, l'anima umana non fa tesoro dei germi sparsi dal buon esempio se non li riceve nella commozione, o se il buon esempio non è tale da commuovere di per sè stesso. Sulla superficie liscia ed uguale di un'anima imperturbata, essi sfuggono senza far presa. La tragedia, quindi, non è perfetta se non commuove, e non c'è tragico vero se all'ammirazione per il sublime non s'aggiunge la commozione profonda che suscita il pietoso o il terribile. « La sola sublimità, ove non riunisca in sè una dose pari d'affetto, piace assai più nella storia che non sul teatro, dove l'abbondanza di quella non compensa mai la mancanza o scarsità di questa » (1).

Il carattere tragico si riassume insomma in due elementi, ambedue necessarii: sublimità e commozione. Ma qui, si badi, c'è da tener conto d'una oscillazione nell'uso che Alfieri fa della parola *tragico*. Tragico in tutta l'estensione del termine significa per lui ciò che riunisce in sè gli elementi del sublime e del commovente; ma quando non definisce con intenzione usa il vocabolo nel significato abituale e tradizionale di pietoso e terribile soltanto. Viene in fondo a distinguere, di fatto, *degno di tragedia*, che è ciò che riunisce in sè gli elementi necessarii per una buona tragedia, da *tragico*. Ad esempio, nel parere sulla *Sofonisba*, dopo aver esaltato il carat-

(1) *Parere* sulla *Sofonisba*.

tere di Scipione perchè è di prima sublimità, e quindi capace di far buona figura sulla scena, osserva che però ha il difetto di non essere *tragico*, nel senso che non suscita la pietà o il terrore. E di Sofonisba stessa si compiace come d'un carattere degnissimo di tragedia e che può essere in tragedia di prima sublimità, quantunque non sia dei più *tragici*.

Ma, insomma, quest'incertezza nell'uso della parola non importa nient'affatto una contradizione intima di pensiero e di sentimento critico, e l'oscillazione proviene solo da un rimasuglio d'abitudine all'antico e usuale valore del vocabolo. In sostanza, qualunque elemento di tragedia egli lo giudica secondo i due coefficienti: sublimità e commozione; e non ci può esser dubbio sull'atteggiamento del suo pensiero.

❦

La sublimità è, nel concetto dell'Alfieri, il carattere di grandezza morale portato al punto da destar la maraviglia; è lo splendore del vero etico; è quella sublimità che nel *Principe* [1] è definita: « verità, evidenza e forza di pensieri ». Nel fatto, però, elementi di un'altra grandezza, di carattere più materiale ed estrinseco, sembrano da lui ritenuti coefficiente indispensabile della vera sublimità

---

[1] II, 2.

d'un soggetto teatrale. Quasi che la sublimità tragica fosse qualche cosa di più esigente che la sublimità astratta, in tragedia è per lui grande e sublime solamente quello in cui la mirabile grandezza morale si riveste di quei tali elementi di grandezza esteriore. Questa specie di grandezza si può riassumere nella celebrità e potenza, o almeno antichità, del popolo a cui appartengano i personaggi della tragedia, e nel ceto elevato di essi: in quel che ora si direbbe la loro elevata posizione sociale. Un popolo che non sia il greco o il romano, non è molto degno di tragedia; personaggi che non siano re, principi, consoli, governanti insomma, con qualunque nome e in qualunque forma, non son degni di tragedia: sia pure l'avvenimento che di quel popolo e tra quei personaggi si svolge, ricco di tutte le manifestazioni della più vera e solida grandezza morale.

Così il *Bruto secondo* vince di sublimità il *Bruto primo*, perchè « la Roma di Cesare di tanto superava in sublimità e in grandezza la Roma dei Tarquinii » (¹). Eppure nel *Bruto primo*, come riconosce lo stesso Alfieri, c'è tanto maggiore splendor di virtù, in tanto maggior contrasto di passioni, in tanto più penosa lotta dell'affetto col dovere.

Il *Filippo* « è un fatto molto moderno, per cui i personaggi non hanno la maestà degli antichi e paion

(¹) *Parere* sul *Bruto secondo*.

sempre aver preso in accatto la grandiloquenza » (1). Nel parere sulla *Rosmunda* afferma che soggetti degni di tragedia sono o giustamente paiono quelli d'un popolo grande. Nel parere sull'*Ottavia* si rallegra del suo ravvedimento dall'errore in cui da qualche tempo incorreva col trattar soggetti « troppo moderni ». E trova gran difetto della *Congiura dei Pazzi* quello d'essere « un modernissimo fatto succeduto in paese piccolissimo ». E nella lettera alla marchesa Alfieri di Sostegno, da Londra, del 12 febbraio 84 (2) ha quest'affermazione d'un fatto che somiglia molto a un giudizio a priori: « che le tragedie che han fatto grandi i loro autori son sempre state di soggetti eroici greci o romani ».

Quanto al ceto elevato dei personaggi, abbiamo già visto il giudizio che dà del dramma borghese. Personaggi che non siano re o principi è impossibile che riescano a destare l'ammirazione, e una tragedia di tali attori è « un'epopea di rane » (3). Nel parere sul *Don Garzia*, mosso dallo stesso sentimento, parla con una cert'aria di sprezzo di Eleonora, che non ha potuto innalzare alla grandezza tragica perchè « mezza privata, come figlia d'un semplice vicerè di Napoli »: che a noi non parrebbe neppure tanto pochino. E nel parere sulla *Merope* loda la sua eroina che è « madre regina in tragedia e non mamma don-

(1) *Parere* sul *Filippo*.
(2) Mazzatinti, op. cit., p. 49.
(3) *Vita*, IV, 29.

nicciuola »; giungendo all' illusione che il titolo di regina e la maggior dignità del nome *madre*, possano compensare tutto l' immenso poema d'affetto che va perduto nell'abbandono del tenero nome di *mamma*.

Discuteremo in seguito, trattando dell'originalità e spontaneità della sua poetica, se questi principii non siano spiegabili, giustificabili, e come. Per ora teniamo presente quella contaminazione per cui la sublimità, che dovrebb' essere schiettamente morale, si riassume di fatto in due elementi: grandezza morale e magnificenza estrinseca.

Dalla concezione generale della tragedia, discendendo e concentrandosi sul singolo personaggio, il sentimento della magnificenza si risolve nell'esclusione quasi totale dei subalterni. Il sentimento della moralità produce l'esclusione del personaggio vile. Non solo una tragedia che nel suo insieme non lasciasse un' impressione di alta verità morale sarebbe condannabile e priva di bellezza, ma il singolo personaggio non può essere deturpato dall' immoralità, perchè il personaggio bassamente immorale non è degno di tragedia. Solo, per i singoli personaggi la moralità assume un significato più largo. Una tragedia di tutti personaggi virtuosi e buoni sarebbe certo impossibile; escludere dal campo tragico l'azione del malvolere, dell'oppressione, della violenza, sarebbe rinunziare alla tragedia. Mai come sotto i colpi della persecuzione s'accende e rifulge l' innocente virtù; mai come sotto il giogo del tiranno

grida eloquente l'amore di libertà che di tutte le virtù è base e vertice. Ma alla morale in atto, che per il singolo personaggio non può assolutamente esser norma, subentra la morale in potenza, ossia la grandezza d'animo. Anche nel male ci può essere una grandezza d'animo, che si manifesti con una forza indomita di volontà, di carattere: dove c'è questa, non c'è l'immoralità vera, non c'è il vero male. Negazione d'ogni principio etico è la meschinità, la debolezza, la piccolezza. In un malvagio grande c'è la possibilità d'un grande virtuoso: quella potenza d'animo che opera il male può un giorno rivolgersi al bene, ed egli può divenir grande in questo com'era stato grande in quello. Il male vero, la vera negazione della verità morale, è la mancanza di forza; l'uomo spregevole è l'uomo debole; l'uomo non uomo, ripugnante, brutto, e quindi non tragico, è il vile, il codardo. L'estetica della morale pura che governa la tragedia nel suo generale andamento, divien così, applicata al singolo personaggio, un'estetica della grandezza. Se non tutti buoni, almeno tutti grandi, perchè la grandezza è già una forma iniziale di moralità. « Negli uomini in generale, principalmente amiam noi il forte sentimento che è il fonte vero d'ogni bene buono come altresì d'ogni male buono; ch'io avrò pur la temerità di dar questo epiteto al male allorchè egli, da passioni ardenti ed altissime procreato, si fa d'altissimi effetti cagione » (1).

(1) *Misogallo,* prosa 2.a

In queste parole è la sintesi dell'atteggiamento critico da noi esaminato.

La grandezza è dunque la regola a cui in tragedia non si sottraggono neanche i personaggi malvagi; è, direi, la morale del male in tragedia. « Allorchè l'odio che eccitano i delitti non partecipa dello sprezzo, il personaggio che ne è reo si vede comparire in palco senza ribrezzo e con curiosità mista di maraviglia e terrore » ([1]). Tale il principio alfieriano; ed è principio che sta a fondamento di molti giudizii concreti dell'autore. — Il Nerone della sua *Ottavia* « ha tutta l'atrocità e più che non ne fa d'uopo per riuscir tragediabile, come anche tutta la grandezza che si richiede per far sopportare l'atrocità » ([2]). Il Polifonte della sua *Merope*, è tragico perchè « non vile ». E Lorenzo della *Congiura dei Pazzi* è tiranno degno di tragedia perchè è grande, e tale l'ha fatto perchè Raimondo potesse degnamente congiurare contro di lui ([3]).

Viceversa, un essere debole, troppo vile, troppo basso, che operi per vie coperte, non oso d'affrontare il pericolo a viso aperto, di proclamare il suo volere ad alta voce, è personaggio difettoso e niente tragico. Egli condanna quelle tra le sue creature che gli sian riuscite tali; e quando è stato costretto dalla necessità a farle così, cerca di lasciar nell'ombra esse

([1]) *Parere* sulla *Virginia.*
([2]) *Parere* sull'*Ottavia.*
([3]) Si veggano i rispettivi *pareri.*

e il loro animo, temendo che lo spettatore non ne sia rivoltato, e si scusa poi di quel tanto che necessariamente è dovuto apparirne. Nel *Polinice*, ha fatto che Creonte non manifesti i suoi fini iniqui « perchè troppa nausea ne sarebbe poi venuta agli spettatori ogni qualvolta fosse poi ritornato in palco »(1). Marco è la « principal macchia » della sua *Virginia*, « perchè è in nulla romano, nè lo può nè lo deve essere ». Ma pure « essendo egli parte necessaria dell'azione non vuol riportare il carico della viltà sua. Questo personaggio è figlio della tirannide di Appio. Sovr'esso se ne dee riversar l'odiosità, e all'autore si dee tener conto di non averlo introdotto mai se non brevissimamente dov'era necessario ». Egisto nell'*Agamennone* « non può riuscire tollerabile perchè è un vile che non ha altra passione che l'ambizione di regno che in lui poco si perdona perchè si conosce che egli ne sarà incapace » (2); e nell'*Oreste* « sarà sempre un personaggio spiacevole, vile...... che di pochissima lode riesce all'autore allorquando si è fatto soffribile, e di molto biasimo se tal non s'è fatto ». *Maria Stuarda* è la sua peggior tragedia (e lo è infatti, ma non interamente per questo) perchè i due personaggi reali son « vilissimi e nulli », e Botuello un « iniquo raggiratore ».

Questo procedimento, per cui il principio supremo e generale di moralità si risolve, in quanto ai

(1) Lettera al Calsabigi.

(2) *Parere* sull'*Agamennone*.

varii personaggi, in un principio particolare di grandezza che fa escludere i vili, nasconde un atteggiamento molto spiccato e caratteristico della critica alfieriana, che più in là ritroveremo anche nell'altro gruppo di principii riferentisi alla commozione. Studiamolo brevemente.

Nel parere sull'*Oreste* l'Alfieri esprime il timore che il suo protagonista possa non riuscire molto simpatico perchè, infine, non animato da altra passione che la vendetta, ed incapace quindi d'eccitare nello spettatore un vero interessamento. Dopo, come abbiam veduto, biasima il personaggio d'Egisto perchè troppo vile e perciò non tragico. Qui non è chi non veda una contradizione, per poco che oltrepassi la prima buccia del ragionamento. La viltà d'Egisto è, nella totalità della tragedia, elemento essenziale perchè Oreste sia affetto proprio da quella simpatia e da quell'interessamento che l'Alfieri teme gli debbano in gran parte mancare. La sua profonda immoralità è quella che non fa immorale il dramma. La vendetta cessa di dispiacere divenendo, diretta contro di lui, una giusta punizione. Trovare un vile di quella natura, successore sul trono di Micene e nel cuore di Clitennestra al più grande eroe dei Greci; e trovarlo a celebrare con piena sicurezza, perchè sopra una tomba e un cadavere, il decimo anniversario della morte del re dei re, lui che per viltà ha armato a quella strage il pugno d'una donna, più fermo del suo; e trovarlo a sbramar la sua rabbia di persecuzione sopra una fanciulla derelitta, debole,

inerme — ecco quello che ci fa comprendere in Oreste un inasprimento della decenne sete di vendetta, e un subitaneo divampar terribile della fiamma da ben due lustri covata in seno per sentimento di dovere; ecco quello che fa consentire lo spettatore con lui, e fa in parte dimenticare quel che di troppo duro e di troppo feroce v'è nella sua lunga e inesorabile premeditazione. E quando Oreste torna sulla scena col pugnale insanguinato e racconta:

> ...... sovr'esso
> Io mi scagliai, non è più ratto il lampo.
> Piangea il codardo, e più m'empiea di rabbia
> Quel pianto infame. Ahi, padre, uom che non osa
> Morir t'uccise! .....

solo l'immagine d'Egisto suscitata in tutta la sua viltà dall'epifonema finale è capace di farci compatire e perdonare il giovinetto furente. Ma l'Alfieri trova che Egisto è troppo vile, e in nome di un principio che ha radice in un vivissimo sentimento morale, biasima ciò che attenua di molto nella tragedia quel che vi sarebbe di moralmente ripugnante.

Abbiamo recato quest'esempio, perchè in esso quell'atteggiamento critico a cui accennavamo si rileva spiccatissimo. Manca all'Alfieri un'impressione esatta dell'effetto complessivo della tragedia, del sentimento finale che si determina per esso nello spettatore ed è la risultante dell'azione morale dei varii caratteri. Pare che egli tratti queste forze morali come se fossero delle forze fisiche, e creda di ottenere la maggior

risultante col dirigere ognuna di esse parallelamente alla stessa mira. Produrre il più energico effetto è suo scopo, e a raggiungere questo *maximum* tratta ogni elemento concorrente come se isolatamente dovesse avere la massima efficacia per conto suo; e gli sfugge il valor di contrasto che nella combinazione quegli elementi potrebbero assumere, ed ha un risultato più debole.

Ora, da che proviene quest'errore? quale ne è la cagione intima? che c'è in fondo ad esso come sua spiegazione ed origine? C'è che l'Alfieri, per quanto nel giudicare volesse divenire spettatore o lettore puro e semplice delle sue tragedie, ne era infine sempre l'autore, e dell'autore non gli riusciva di spogliarsi. Le corde sensibili che incominciavano a vibrare nella sua anima quando sedeva giudice delle sue opere stesse, ridestavan subito in quelle d'autore le vibrazioni creatrici, e, per quanto egli facesse, la tragedia gli si presentava sempre dinanzi, senza che se n'avvedesse, nel sentimento che l'aveva generata e non in quello generato da lei. Ora qual era il sentimento generatore delle sue produzioni tragiche? Un impeto lirico; e ce lo dice lui stesso. La lettura di un'azione eroica, un ricordo per caso balenatogli alla mente, l'audizione d'un nome famoso, bastavano ad accendere in lui un furore che non s'acquetava se la tragedia così istantaneamente concepita non fosse stata almeno tutta distesa. Ora un tale impeto lirico è nemico capitale di quell'oggettivarsi dell'autore, di quell'analisi anticipata dell'effetto complessivo del-

l'azione, necessaria a stabilire quanto e in quale misura e in qual maniera i singoli personaggi debbano più efficacemente concorrervi. L'impeto lirico trascina tutto nella sua corrente: la voce d'ogni personaggio è un po' la voce di tutta la tragedia, ogni scena un raggio della luce che da tutto l'insieme si sprigiona. L'anima dell'autore così infiammato, esaltata dalla sublimità del soggetto per tale sublimità scelto, era accordata a un suono di magnanimità e di grandezza, e nella foga non sapeva emettere che quello. Tratteggiare efficacemente un carattere vile sarebbe stato invilire in parte il proprio sentimento; arrestarsi a riflettere se una nota molto diversa avrebbe prodotto un effetto più vivo nell'armonia totale, sarebbe stato un raffreddamento di quell'impeto lirico. Solo l'unisono era possibile per una concezione così furente e veemente.

L'esempio più caratteristico di quest'andamento spontaneo dell'arte alfieriana, lo abbiamo nella *Sofonisba.* Qui troviamo in principio tre figure drammatiche, Massinissa, Siface e la protagonista, animati da passioni diversissime: amore, gelosia e sete di vendetta; che si agitano intorno alla salda magnanimità e sublimità di Scipione e in un'atmosfera di grandezza che emana dai nomi di Roma e di Cartagine. Ebbene, gl'impulsi primitivi presto languiscono in tutti e tre, il loro moto proprio individuale s'indebolisce, s'accenna in ognuno una tendenza sempre più spiccata verso la sublime magnanimità del Romano, e presto, doma ogni passione

particolare, tutti finiscono in una splendida gara di generosità e di grandezza. La tragedia svapora in una lirica.

Ora, dicevamo, quest'impeto che trascina l'Alfieri autore, si ridesta un po' anche nell'Alfieri critico, e turba in lui la schiettezza dell'impressione generata dalla tragedia, alterandola con la reviviscenza del sentimento generante. Onde l'enunciazione di quei principii particolari e di quei giudizii sulla necessità della grandezza d'ogni personaggio, che son mossi da un principio di moralità, ma contraddicono talora allo scopo morale più complessivo ch'egli si propone.

Quest' atteggiamento ora studiato nella sua critica, si ritrova spiccatissimo nell'altro gruppo di principii, riguardanti l'elemento emotivo della tragedia.

❦

A stabilire tali principii si direbbe che l'Alfieri, invece di analizzare gli elementi da cui è prodotta nello spettatore una commozione più energica, inconsciamente analizzi il suo furore creativo, e che il processo artistico nel quale quello trovava uno sfogo mentr'ei componeva le sue tragedie, lo creda precisamente il più adatto a suscitar quel furore, quel calore, quella commozione, nell'animo di chi vede o legge. Concepita la tragedia con impeto lirico, come irradiazione d'un fuoco divino da una grande

verità morale, che manda il lampo nel momento supremo della catastrofe, in cui trionfa o soccombe; tutto quello che non è fiamma di quel fuoco, avvicinamento alla catastrofe, è per lui raffreddamento ed ostacolo. Quel che più preme è dunque tener sempre acceso il calore ed avanzar gli eventi. Ed ogni episodio che non avvicini immediatamente la meta dell'azione, è fuori di luogo ed escluso; ogni personaggio che non operi per via diretta ad affrettar lo scioglimento e non abbia in sè un calor tragico continuo, non è necessario, ed è escluso.

Trasportati dalla sua arte nella sua poetica, questi procedimenti spontanei divengono tracce prescritte ed assurgono alla dignità di principii a priori. Quel che avrebbe richiesto un raffreddamento nel suo furore creativo, gli pare che debba generar freddezza nello spettatore. E poco tragico è giudicato un episodio che non sia immediatamente un passo dell'azion principale, poco tragico chiunque non sia eccitato da una fortissima passione operante. Tragico è essenzialmente per lui il personaggio commosso più che il commovente, l'attivo più che il commosso. Tutto il significato, tutto il valore emotivo che talora può racchiudersi anche nell'individuo passivo od inerte, gli sfugge. Eppure questo valore è qualche volta immenso, e un tale personaggio può anche contribuire moltissimo all'effetto. Desdemona, che nell'ultimo atto dell'*Otello* si fa svestire dalla damigella, e canta un'antica canzone che consuona con la sua malinconia indefinita di quella sera, sarebbe stata

per l'Alfieri una figura poco tragica, perchè non opera niente e non ha calor di passione. Eppure è quella sua passività inconsapevole che rende assai più commovente la catastrofe; e mentre ella canta, chi ascolta freme di pietà e di terrore.

Ma senza uscire dalla produzione alfieriana, in essa pure troviamo un personaggio di questo genere, ed è uno dei più belli: Agamennone. L'abbandono confidente e sicuro alle provate dolcezze degli affetti domestici e alla gioia serena della dimora in patria, l'abbandono d'un animo da dieci anni teso e sempre vigile contro le astuzie e le violenze d'un nemico formidabile e il furore degli elementi, quando invece appunto in patria l'aspetta il suo più fiero nemico e nella famiglia il tradimento e la morte: tutto ciò è profondamente e intensamente tragico, quantunque Agamennone non sia spinto da quegli affetti a nessuna azione energica, nè acceso di nessuna veemente passione. E la pietà per lui, e l'odio per Egisto, e il disprezzo per Clitennestra, e l'orrore per il lor misfatto, ne ricevono un risalto che accresce a mille doppii l'effetto artistico e morale della tragedia. Ebbene, l'Alfieri condanna inesorabilmente questo suo Agamennone, che, dice, a ragione sarà molto biasimato, perchè « non è mosso da passione veruna » e non opera altro che il farsi o anzi « il lasciarsi uccidere » [1].

---

[1] *Parere* sull'*Agamennone*.

Un altro esempio è nello stesso *Agamennone*. Elettra è forse di questa tragedia la figura più commovente. Tutto l'interesse che son capaci di destare gli altri personaggi, si raccoglie purificato in lei. La pietà e la simpatia per Agamennone, alle quali il ricordo del sacrifizio d'Ifigenia c'impedisce d'abbandonarci pienamente, si riversano senza restrizioni nè ritegno sopra la giovinetta saggia, che del tradimento e dell'onta del genitore soffre quanto potrebbe soffrirne lui stesso, ma con perfetta innocenza e incolpabilità. Un certo consenso coi terrori di Clitennestra, co' suoi rimorsi e con la sua vergogna — che però appena ci spunta in cuore è soffocato dal disprezzo per la cecità e la colpevole debolezza della sciagurata donna — diviene simpatia e consentimento profondo a quel tanto che nella figlia rispettosa e amorosa è un riflesso dei sentimenti materni. Si ha vergogna con lei delle colpe di Clitennestra, si trema con lei dei suoi timori pel ritorno di Agamennone, e intanto con lei stessa si piange con strazio l'infame tradimento fatto al padre. Il dolore della tragedia è tutto raccolto in questa giovinetta innocente e saggia, e, passando attraverso la sua figura commovente, giunge a noi moltiplicato dalla piena simpatia. Ebbene, l'Alfieri condanna anche Elettra, perchè ella non opera niente per conto suo! E trova molto più tragica la Elettra dell'*Oreste*, perchè è animata da una vera passione, la vendetta. Mentre invece la seconda è proprio davvero quasi inutile, non essendo ella altro, suppergiù, che una ripetizione del protagonista.

Questi giudizii che si dura fatica a spiegarsi, diventano comprensibili ove si pensi al sentimento dell'Alfieri creatore riguardo alle figure esaminate. Al furore con cui egli stendeva le sue tragedie, far parlare Agamennone e la prima Elettra doveva essere di raffreddamento e di remora, perchè dei due personaggi non ha nessuna passione impetuosa il primo, nessuna passione attiva ed operante il secondo. Perciò li giudicava freddi anche nell'effetto della tragedia. Invece effigiando l'Elettra dell'*Oreste* poteva scrivere abbandonandosi al furore da cui era invasato, perchè il carattere furibondo conveniva alla sua creatura artistica. E come questa lo aveva sodisfatto nella creazione, così se ne contentava e la lodava, giudicando dell'impressione da essa prodotta.

Pure, malgrado quella specie di abbaglio dovuto alla reviviscenza dell'autore nel giudice, il retto criterio non è poi così sopito in lui, che talvolta non veda o non intraveda almeno ciò che realmente è opportuno per l'effetto della tragedia sullo spettatore. Ma, è curioso, il mezzo con cui ha ottenuto quest'effetto è allora per lui qualche cosa che ha efficacia di fatto, ma non, per così dire, di diritto; quasi un frutto proibito a cui in quell'occasione non ha potuto fare a meno di mordere, senza tuttavia potersi approvare pienamente d'averlo fatto. Le regole sono per lui inviolabili una volta stabilite, e in cambio di pensare a modificarsele continuamente *a posteriori* secondo l'esperienza, una volta stabilite le accetta come verità *a priori*. E quando l'effetto c'è

malgrado l'infrazione di esse, anzichè correggerle le lascia quali sono e constata una specie d'antagonismo tra le regole e l'effetto. Fa un po' come i maestri di musica, che d'una dissonanza che piace dicono che è un errore d'armonia, che però fa bene: senza pensare che la prima regola d'armonia è l'orecchio umano, del cui piacere la matematica può benissimo misurare il correlato fisico, non mai l'intima essenza psichica; che di regole fisiche non ce n'è e non ce ne può essere che valgano di fronte al fatto della sensazione piacevole, e che perciò quel che si chiama errore d'armonia, dovrebbe dirsi invece errore dell'armonia.

Proprio così fa l'Alfieri quando in una sua tragedia trovi un personaggio che, pur essendo contrario alle sue regole, ci stia però bene. Dovrebbe riconoscere che quei principii intorno alla rapidità, alla semplicità, al calore continuo dell'azione e dei personaggi, stabiliti da lui per giungere ad ottenere il massimo effetto, non son riusciti ad abbracciare e comprendere in sè tutte le ragioni e i mezzi dell'effetto teatrale; e dedurne, quindi, l'insufficienza loro. Ma in luogo di segnalar l'errore delle regole, continua a dire che c'è errore contro le regole e illegittimità di procedimento. Solo, è un illegittimo che fa effetto.

L'intima contradizione logica che v'è in tutto ciò non è, del resto, cosa nuova nell'Alfieri, ed è propria di tutto il teatro classico, soggetto a regole a priori, o almeno divenute come tali. E l'Alfieri poi la na-

sconde a sè stesso, distinguendo « utile all'effetto » da « necessario all'azione ». Dimenticando che la regola dei personaggi necessarii è intesa solo a un più energico effetto, prende la rapidità e la semplicità come fine invece che come mezzo, e distingue: legittimo è il necessario all'azione, ma anche l'utile all'effetto può talora passare. Così scusa Achimelech nel suo *Saul* dicendo che non è punto necessario, ma che questa tragedia non va giudicata con le semplici regole dell'arte; a un esame severo non reggerebbe, e si deve badare solo all'impressione che se ne riceve, senza domandar le ragioni di quest'impressione [1]. Così scusa Argìa dell'*Antigone* come non « necessaria all'azione ma non inutile all'effetto » [2]. E non condanna la non necessaria Euriclea della *Mirra*, perchè piace e commuove e quindi non può dirsi affatto inutile [3].

Ma si capisce bene che sono tanti strappi che la sua coscienza di critico sopporta quando è costretta a derogare al suo principio supremo: che in arte « la parola *non necessario* nel suo vero significato esister non possa perchè tutto quello che non aggiunge toglie » [4]; in cui *necessario* è usato appunto nel senso di necessario all'azione, poichè quello citato è il principio a cui egli fa risalire il suo me-

---

(1) *Parere* sul *Saul.*

(2) *Parere* sull'*Antigone.*

(3) *Parere* sulla *Mirra.*

(4) Lettera al Tiraboschi (Epistolario cit., p. 15).

todo di sopprimere tutti i personaggi secondarii, lasciando solamente quelli che erano « veramente attori, appassionati e concludenti ».

❦

Resta a far cenno della critica dell'amore in tragedia, caratteristica come riassunto degli elementi fondamentali della poetica alfieriana da noi esaminati; chè essa ha radice nelle ragioni etiche, in quanto impongono alla tragedia un fine d'utilità, e in quelle d'ordine più puramente artistico, in quanto riguardano il calore e la passione bollente come necessarii al genere tragico. Questa critica è da lui brevemente ma esplicitamente riassunta nella risposta al Calsabigi: « Se l'amore s'introduce sulle scene, dev'essere per far vedere fin dove quella passione, terribile in chi la conosce per prova, possa estendere i suoi funesti effetti. E a cosiffatta rappresentazione impareranno gli uomini a sfuggirla o a professarla, ma in tutta la sua immensa capacità; e da uomini fortemente appassionati o grandemente disingannati, ne nascono sempre grandissime cose ».

Per l'espressione d'un tale amore, un linguaggio corrispondente. La dimostrazione di esso, lasciata ai fatti più che alle parole; onde non sdolcinature, non leziosaggini, ma forti e brevi detti. « In tragedia un amante parla all'amata, ma le parla, non le fa versi; dunque non le recita affetti con armonia e stile di

sonetto ». Così nella stessa risposta al Calsabigi. E nel parere sull'*Antigone,* afferma non credere che l'amore possa mai « accattare espressioni dal madrigale, nè mai parlar di begli occhi nè di saette nè d'idol mio nè di sospiri al vento nè d'auree chiome, ecc. ». E s'è già visto come rimproveri a Racine i suoi « tratti sdolcinati d'amore », di fronte ai « focosi e sublimi tratti della greca eloquenza ».

II.

Quelli finora esposti sono della poetica d'Alfieri i principii più esplicitamente e decisamente e ripetutamente affermati. Sono i principii da lui enunciati anche come precetti a priori, spessissimo posti a fondamento del giudizio concreto, non già semplicemente seguiti nella pratica; e formano la caratteristica più spiccata della sua teoria sulla tragedia.

Quali riscontri offre questa poetica con le teorie già da altri enunciate [1]?

❦

Nella teoria dell'insegnamento morale come fine dell'arte, in sostanza, come pura teoria, non c'è

---

[1] [Sulle principali poetiche teatrali italiane nella prima metà del sec. XVIII si può ora vedere il libro del GALLETTI, *Le teorie drammatiche e la tragedia in Italia* (Cremona, Fezzi, 1901), posteriore alla prima pubblicazione del presente mio scritto. Il libro non giunge all'Alfieri, nè le sue più minute analisi vengono a modificare le rapide sintesi da me fatte].

niente di nuovo. Che l'arte in generale debba essere maestra della vita, e la tragedia in particolare educatrice delle passioni umane, è ammesso da tutti i precettisti antichi e moderni che l'Alfieri poteva conoscere e certamente conosceva.

Aristotele aveva imposto alla tragedia come fine imprescindibile la κάθαρσις τῶν παθημάτων, la purgazione delle passioni. Se il significato del precetto sia esclusivamente estetico o invece principalmente e profondamente etico, è questione dibattuta da un secolo, e di cui non è qui il luogo di parlare. Certo è che per tutti gl'interpreti della *Poetica* finò a un secolo fa, il precetto va inteso in senso morale, e sotto questa luce esso doveva apparire all'Alfieri. Ma è pur certo che in tutto il resto della *Poetica* d'Aristotele, del principio moralmente inteso non c'è nessun riflesso, nessun'applicazione, nessuna deduzione. Il sommo filosofo, e con lui tutto il mondo classico che lo seguì, reputò ottime tali tragedie da cui non potrebbe trarsi nessun insegnamento morale [1]. Tantochè se pure alla purgazione delle passioni egli avesse inteso di dare il valore di massima morale (nel che convenivano sempre tutte le varie interpretazioni del suo più preciso significato), bisogna dire che tale massima sarebbe restata senza nessun valore pratico per lui stesso.

---

[1] Il CESAROTTI, nel suo *Saggio sul diletto della Tragedia*, osserva appunto come l'*Edipo re*, la tragedia modello per tutti gli antichi, non insegni proprio nulla.

Quest' incoerenza che apparivo nel maestro fu accettata senza scrupolo da tutti i seguaci, che imitaron da lui l'enunciazione del canone e la negligenza di esso. Il principio dell' insegnamento morale come fine della tragedia, fu la minor preoccupazione dei poeti nella composizione delle tragedie, il coefficiente più negletto dai critici ne' giudizii portati su di esse. Così fu che le accuse d' immoralità mosse da Platone contro il teatro greco, poteron risorgere sulla bocca dei solitarii di Port-Royal contro il teatro francese. E così fu che con grande ragione il Cesarotti, nel *Ragionamento sul Maometto di Voltaire* (1), potè scrivere: « È molto tempo che si ripete che la tragedia è la scuola della vita civile; ma dacchè si coltiva quest'arte non mi pare ch' ella abbia insegnate grandi cose ». La contradizione probabilmente passava inosservata ad interpreti e ad autori di Poetiche di seconda mano, che accettavano, come si direbbe, in blocco, i principii e i giudizii tradizionali, senza analisi ed esame critico. Ai migliori forse appariva, ma l'*ipse dixit* non è valso per gli aristotelici meno che per i pitagorici; e in nome del maestro della logica si era capaci d'accettare perfino l' illogico.

Solo in alcuni pochi si rivela una speculazione propria; e di questi toccheremo, restringendoci nell'esame

(1) Precede le sue traduzioni della *Mort de César* e del *Mahomet*.

a quei critici soltanto il cui pensiero contribuì a formare l'ambiente di coltura nel quale si svolse e si educò l'ingegno dell'Alfieri.

Incominciamo dagl'italiani, e dal critico d'autorità più indiscussa in tutto il secolo XVIII, quello la cui opera fu detta dal Carducci « una gran Corte di cassazione sulle opinioni allora in voga », il restauratore del sano gusto classico: il Gravina insomma, uomo d'ingegno acuto e largo, dotato di retto criterio e ricco di meravigliose intuizioni. Egli — saggio restauratore della poetica aristotelica, tanto ormai sfigurata dalle tradizionali pedantesche interpretazioni, e in qualche punto coraggioso censore d'Aristotele stesso — interpretando il canone della purgazione delle passioni, più che affermare un principio regolatore dell'arte del poeta tragico, constata un effetto necessario del carattere stesso della tragedia. Questa è per lui maestra della vita, non in quanto debba dirigersi a rivelare verità concrete, particolari e pratiche, a fare schiudere in noi i germi delle virtù, a indirizzare tali virtù a un fine determinato; ma in quanto, mettendoci continuamente sott'occhio fatti terribili o pietosi, rende, per forza d'abitudine, meno sensibili in noi le corde del terrore e della pietà. E questo concetto, esposto nel capo IV del suo trattato *Della tragedia*, ripete, press'a poco, nel IX; là dove dice come la tragedia, col presentare « passioni veementi e fatti tumultuosi », viene a rivelare il nulla dei beni di questo mondo e il male

inevitabile sempre in essi nascosto, e con ciò stacca dalla vita terrena e dirige l'animo ai beni della divina. Si tratta dunque, come osservavamo, d'una conseguenza naturale del carattere di quella forma d'arte, più che d'un fine che essa scientemente e deliberatamente debba proporsi. La tragedia pensa a far vibrare in noi le corde del terrore e della pietà, e a questo son dirette le regole della poetica. Che esse vibrando si abituino a vibrare e siano meno facilmente impressionabili e rendano inerti quelle dei desiderii mondani, è un fatto con cui si giustifica e s'innalza questa forma letteraria; ma non si viene con ciò a stabilire una legge poetica che proponga all'artista un fine a cui la sua arte debba coordinare i suoi mezzi in un certo modo, una meta a cui egli debba intendere seguendo una strada piuttosto che un'altra. Fuori del dominio della poetica, fuori dei suoi precetti, potrà, sì, venire in campo la morale, imporre al poeta di dirigere la sua arte a questo o quell'altro fine speciale; e il Gravina è appunto strenuo propugnatore d'un tale asservimento dell'arte al fine didattico, e volle mirarvi anche come poeta, in quelle sue cinque sciagurate tragedie. Ma nei limiti del puro precetto artistico la morale per lui non entra. Essa, che nell'Alfieri è mira intenzionale, pel Gravina è una conseguenza naturale; l'utilità è un corollario che scaturisce dalla soluzione del problema, non un dato del problema stesso. Si rappresenti la virtù conculcata o esaltata, il vizio premiato o punito, i personaggi grandi o vili, virtuosi o corrotti: tutto

questo è indifferente. Il bello, come puro bello, sta nell'imitazione ben fatta d'un modello qualsiasi.

Il Maffei, l'autore della tragedia reputata pure dall'Alfieri « ottima e sola delle fatte fino allora », e dai contemporanei anche « di quante se ne potrebber far poi in Italia » (1), nella sua prefazione al *Teatro italiano antico*, sull'utilità della tragedia non dice niente di notevole. Egli tratta di questa forma d'arte essenzialmente come mezzo di commozione. Preferisce la tragedia italiana alla francese perchè, secondo lui, commuove di più; e dopo aver toccato di altri punti di divergenza fra i teatri delle due nazioni — nel modo, per esempio, di trattar l'amore o nella natura del verso — aggiunge solo in ultimo, che la tragedia *può essere anche* una scuola sensibile ed efficace di buoni costumi e di verità, che molti non apprenderebbero dai libri.

Il Parini, che a proposito di morale non può assolutamente tacersi, perchè nessuno quanto lui, prima dell'Alfieri, aveva assoggettato la sua arte alle esigenze del fine educativo, come critico e precettista è lontanissimo dal fiero Allobrogo. L'utilità morale è per lui qualcosa di molto diverso, di totalmente staccato e indipendente dal bello. L'arte può non proporsela per fine, senza perciò esser meno degna del nome di arte. Suo fine è « d'interessare, di commuovere dilettando, sia che s'intenda di render

(1) *Vita*, IV, 9.

più importante il diletto stesso procurando anche l'utile » [1]. Essa « alle volte operando da sè sola cerca unicamente per suo fine il diletto, altre volte s'accompagna alle varie occorrenze degli uomini e cerca di produrre più facilmente l'utile per via del diletto medesimo » [2]. L'utile è, insomma, reso evidentemente accessorio. Scopo principale, diretto, indispensabile, è quello di piacere; l'utile entra nella teoria artistica o come elemento facoltativo, o, con molta minor dignità, come mezzo di diletto. « E le arti », dice, « talora cercano il diletto per più facilmente e fortemente promuovere l'utilità, talora cercano l'utile stesso per rendere tanto più grande e più energica l'impressione del diletto ». La virtù è un fatto che esiste, gli uomini spontaneamente l'amano e amano d'esser perfezionati, perciò il perfezionamento morale è cosa che arreca sodisfazione, e l'arte può servirsene come mezzo di diletto; inquantochè essa « non intende operare sopra l'uomo considerato come privo di virtù, come mancante di benevolenza e di reciprochi riguardi, ma sopra l'uomo bensì avente idea di giustizia, di onestà e di decoro ». Siamo insomma anche qui molto lungi dalla teoria alfieriana, che non solo fa consistere tutto il bello artistico nell'utile morale e non ammette altro bello fuori di esso, ma questo bello lo considera connaturato con la verità

---

[1] *Principii generali di belle lettere;* parte I, cap. III.
[2] Parte I, cap. IX.

morale ed immanente in essa come assoluto, indipendentemente dalle disposizioni virtuose dell'umanità quali presupposto dell'arte.

Una grande importanza all'efficacia morale della tragedia è data dal Cesarotti. Egli nel suo *Saggio sul diletto della tragedia* ricerca come mai la vista di azioni che in natura produrrebbero un vivo dolore, o almeno una ripugnanza invincibile, sul teatro alletti e piaccia, e tanto più quanto più piena è l'illusione che esse avvengano allora realmente sotto i nostri occhi. Esamina le soluzioni più autorevoli del problema: quelle proposte dal Fontenelle e dallo Hume. Rigetta addirittura quella del primo, che fa consistere il diletto in un'attenuazione del dolore: noi ci dorremmo del fatto reale, dice il Fontenelle, ma, per quanto grande sia l'illusione, sappiamo che quel fatto non è vero, e questa attenuazione della nostra pena è causa del godimento. S'accosta invece, in linea generale, alla dottrina dell'Hume, che fa risiedere il piacere in una trasfusione del sentimento, subordinato, della pena, in quello, dominante, del diletto per la bella imitazione della realtà: trasfusione per cui tutti gli elementi dolorosi del sentimento subordinato divengono elementi di piacere. Ma il Cesarotti, ritenendo la teoria della trasfusione, cambia uno dei termini, e pone come sentimento dominante quello dell'istruzione morale. Assistere a una tragedia è fonte di vivo piacere, perchè il dolore che produrrebbe in noi l'illusione, tanto maggiore quanto

più la tragedia piace, diviene un diletto, per la coscienza che da quell'esempio ci viene un ammaestramento utile. — Ragione del diletto della tragedia è dunque pel Cesarotti l'utilità morale di essa. È in sostanza un' estetica fondata sull' etica anche questa. Ma siamo ben lontani dalla compenetrazione assoluta, dall' identificazione del bello col vero morale, dell'estetica alfieriana. L'apprendimento immediato del bello nel vero, pel Cesarotti non c'è. Il diletto che la verità morale appresa produce, mette capo per lui all'appagamento che al senso egoistico viene da un' utilità pratica. Egli esige che la tragedia si termini colla punizione del malvagio, perchè allora all' idea di malvagio s' accoppia quella di triste fine; e all' idea d'essere istruiti contro le malvage passioni, quella d'evitare un male. La sola coscienza d'essere ammaestrati, senza la dimostrazione del dolore che segue il male, e quindi dell'utile che viene dall'ammaestramento, non basterebbe a produrre il diletto. Il senso morale è analizzato e riportato a un sentimento utilitario, ed i principii del Cesarotti sono, nell'ordine ideale, un'anatomia dei principii alfieriani. Quest'analisi potrebbe sembrare un passo più oltre nell'apprezzamento estetico della morale, ma non è; chè anzi la sintesi alfieriana, per cui nel vero è appreso immediatamente il bello, suppone l'analisi e i sillogismi del Cesarotti. Che nel vero ci sia l'utile è indiscusso, e non c'è bisogno di mostrarlo: l'utile è un presupposto. Non è più frutto di raziocinio: è sentimento. E sentimento così

spontaneo che basta a far trovare bello il bene per sè stesso, immediatamente, senza riflessioni, e a far odiare immediatamente il male.

Quest'atteggiamento diverso, sintetico nell'Alfieri, analitico nel Cesarotti, si ritrova anche in alcuni principii particolari somiglianti. Il primo non ammette il personaggio vile in tragedia, perchè la viltà è l'immoralità vera, e ciò che è immorale è brutto. Anche l'altro la esclude, ma perchè da un personaggio vile non può trarsene nessun insegnamento utile, visto che non ci può servire di esempio, diverso com'è da noi. Al contrario lo scellerato grande è ammesso da tutti e due: ma dall'Alfieri, perchè la grandezza è un principio di virtù, e come tale è bella; dal Cesarotti, perchè la grandezza ha un'attrattiva, e si sarebbe portati all'imitazione di quel personaggio o di persone reali simili a lui, se non si vedesse a qual rovina tragga talora il desiderio smodato di grandezza. E l'ammaestramento è necessario ed efficace per impedire quell'imitazione.

Insomma il Cesarotti fonda tutto il diletto della tragedia sulla rivelazione dell'utilità nella virtù, che essa c'insegna, e del danno nel vizio, da cui ci distoglie. Coll'Alfieri siamo ad un grado superiore di moralità: l'utile è dimenticato, e c'è l'immediata apprensione del bello nel bene. Il diletto è per quello una specie di pregustazione della tranquillità e della felicità a cui l'esempio rappresentato spiana la strada insinuando utili veri; per questo, il godimento che produce la vista del bene, solo perchè è bene. Se

vogliamo, il fine educativo della tragedia è considerato assai più nella poetica del letterato padovano. Il sentimento dell'utile è proprio di tutti, e mostrare che tale utile è nella virtù, è una via sicura d'istruire moralmente. L'apprensione immediata del bello nel vero morale è invece cosa già rara, e la tragedia ideale alfieriana suppone un pubblico di una tale moralità che d'insegnamento non avrebbe più bisogno. C'è, al solito, quella mancanza d'oggettività dell'Alfieri critico, per prevalenza di sentimento soggettivo. Ma questo stesso prova quanto la sua dottrina sia spontanea e individuale.

Passiamo ai francesi.

Corneille incomincia il suo primo Discorso sul poema drammatico, riferendo come principio fondamentale la massima d'Aristotele: che fine della poesia drammatica è di piacere agli spettatori. Se la tragedia debba o no proporsi anche l'utile, è per lui disputa vana. Se si riesce a piacere secondo le regole, l'utile non può non esserci. Non tratta perciò la questione di proposito, ma prende l'utilità come dato esistente di fatto, e, quasi a giustificare la tragedia di fronte ai moralisti, indica quali sono i modi per cui quella scaturisce dalla rappresentazione. Il primo consiste nelle massime morali introdotte nei discorsi dei personaggi. Il secondo nella riproduzione fedele dei vizii e delle virtù, educativa di per sè stessa. Il terzo è il castigo del vizio e il premio della virtù. Il quarto, la purgazione delle passioni.

Ma del primo mezzo, le massime morali, conviene egli stesso che bisogna usare molto parcamente, per non cadere nel convenzionale e nel falso. Il terzo è in effetto per lui, più che un mezzo d'educazione, una necessità richiesta dal senso morale sempre vigente nell'uomo. Siccome si ama il virtuoso e s'odia lo scellerato, così a veder trionfare questo si resta malcontenti dell'autore e dell'opera sua; perciò « on a été obligé d'en venir à cette manière de finir le poème dramatique ». Si tratta dunque d'uno spediente puramente artistico, diretto a cattivar l'animo dello spettatore, e non d'un intento didattico. Del quarto mezzo, la purgazione delle passioni, egli discute di proposito nel secondo Discorso, là dove cerca d'interpretare il pensiero contenuto nel famoso precetto d'Aristotele. Secondo lui, essa dovrebbe consistere in un ammaestramento esemplare, da cui l'uomo è messo in guardia contro le tristi conseguenze che derivano dall'abbandono alle proprie passioni. Ma interpretando così il precetto aristotelico, è ben lungi dall'approvarlo. Mentre lo spiega lo pone anzi in dubbio, ritenendo egli assai problematico se dalle migliori tragedie risulti davvero quel frutto, e se dall'utilità maggiore o minore che arrechi per quel riguardo, possa davvero giudicarsi della bontà d'una tragedia. Il suo *Cid*, per esempio, di cui ammette come un fatto innegabile il successo straordinario, dovrebbe *purgare*, ispirando all'uomo una diffidenza della passione amorosa. E invece, soggiunge argutamente di temere assai che molti degli spettatori non escan dal

teatro con un gran desiderio di provare una passione come quella di Rodrigo o di Chimene.

Resta dunque, alla fin de' conti, l'utilità che può derivare dalla « riproduzione ingenua » de' vizii e delle virtù. E questo è un bel mezzo di trarsi d'impaccio, non assoggettandosi a nessuna regola speciale, non imponendo alla propria arte alcun limite diverso da quello determinato da ragioni puramente artistiche. È un bel mezzo d'attribuire all'arte propria un vanto d'utilità, dopo non essersi preoccupato di questa utilità nè punto ne poco. Certo, anche a dimostrare una verità morale, l'arte non può servirsi d'altro mezzo che della riproduzione d'elementi naturali. Ma questa riproduzione dev'essere allora regolata da un criterio direttivo, dev'essere piuttosto una selezione di quei certi elementi naturali componibili in una figura in particolar modo lumeggiata e suggestiva, da cui balzi fuori evidente la verità, nascosta nella figura reale dall'inviluppo di elementi estranei. E quando Corneille dice « riproduzione ingenua de' vizii e delle virtù », non intende davvero parlare d'una riproduzione diretta a scopo morale. Quella che egli vuole è intesa al massimo diletto, e nessuno più di lui fa due cose indipendenti del bello e del vero, dell'arte e della morale; nessuno più di lui sostiene esplicitamente l'indifferenza del contenuto rispetto alla bellezza dell'opera d'arte. Si senta come parla quando dimentica d'essere un precettista a cui i ricordi oraziani impongano un certo riguardo all'*utile* e al *frugi*. « Le but

de la poésie dramatique est de plaire, et les règles qu'elle nous prescrit ne sont que des adresses pour en faciliter le moyen au poète, et non pas des raisons qui puissent persuader aux spectateurs qu'une chose est agréable quand elle leur déplaît. Ici (nella *Médée*, dalla cui *Épître dédicatoire* è tolto questo brano) vous trouverez le crime en son char de triomphe et peu de personnes sur la scène dont les moeurs ne soient plus mauvaises que bonnes; mais la peinture et la poésie ont cela de commun entre beaucoup de choses, que l'une fait souvent de beaux portraits d'une femme laide et l'autre de belles imitations d'une action qu'il ne faut pas imiter. Dans la portraiture il n'est pas question si un visage est beau mais s'il ressemble; et dans la poésie il ne faut pas considérer si les moeurs sont vertueuses, mais si elles sont pareilles à celles de la personne qu'elle introduit. Aussi nous décrit-elle indifféremment les bonnes et les mauvaises actions sans nous proposer les dernières pour exemple.... »

La morale come fondamento e fine regolatore dell'arte, ha dunque, di fatto, pochissima parte nella poetica di Corneille. Non si può invece negare che egli attribuisca un gran valore estetico alla sodisfazione del senso morale presupposto negli spettatori, adoperata qual mezzo di diletto. Abbiamo già visto come, in ossequio a questo senso morale, egli ritenga espediente lo scioglimento di tragedia nel quale il vizio soccomba e la virtù trionfi. Nello stesso ordine d'idee ha radice uno dei tratti più caratteristici

della sua poetica: l'uso dell'elemento dell'ammirazione in tragedia, insieme coi due tradizionali della pietà e del terrore, e talora in sostituzione di essi. Corneille mira molto spesso a far ammirare più che a commuovere. Il sublime è uno dei caratteri più peculiari della sua tragedia, e pare impossibile come Barthélemy Saint-Hilaire non consenta con Voltaire, ove questi riconosce l'originalità di Corneille nell'uso del nuovo elemento accanto ai due tradizionali d'Aristotele. Corneille stesso, afferma il Saint-Hilaire, non s'era mai sognato di ritenersi inventore d'un nuovo genere tragico. E invece proprio Corneille stesso si mostra conscio e sodisfatto del suo nuovo procedimento, e lo ritiene efficacissimo. «Ce héros de ma façon», scrive egli nell'Esame del *Nicomède*, a proposito del protagonista, « sort un peu des règles de la tragédie en ce qu'il ne cherche point à faire pitié par l'excès de ses infortunes; mais le succès a montré que la fermeté des grands coeurs qui n'excite que l'admiration dans l'âme du spectateur, est quelquefois aussi agréable que la compassion que notre art nous ordonne d'y produire par la représentation de leurs malheurs ». E questa volta che si trova d'accordo col *miscuit utile dulci*, perchè ponendo un principio artistico viene a sodisfare evidentemente anche le esigenze morali, non gli par vero di lodarsi un poco per questa conformità con regole da lui stesso poste in dubbio. « Dans l'admiration qu'on a pour la vertu, je trouve une manière de purger les passions dont n'a point parlé Aristote et qui est, peut-être, plus

sûre que celle qu'il prescrit à la tragédie par le moyen de la pitié et de la crainte».

Per questo consciente uso dell'ammirazione come importantissimo elemento tragico, la poetica *corneliana* ha una grande somiglianza con l'alfieriana. La morale, considerata come mezzo nell'una, per sè stessa nell'altra, ha, di fatto, prodotto lo stesso risultato artistico; e il sublime di Alfieri ricorda assai da vicino il sublime di Corneille. La diversità d'atteggiamento delle due poetiche di fronte alla morale, si rivela nel modo diverso in cui si risolve il sentimento dell'ammirazione nel caso dei personaggi non virtuosi. Oggetto dell'ammirazione diviene in essi per l'Alfieri una moralità in potenza: la grandezza. Per Corneille, quella che, traducendo la parola ma non il pensiero d'Aristotele, egli chiama *la bonté*, e che spiega: « le caractère brillant et élevé d'une habitude vertueuse ou criminelle ». Il personaggio dev'essere, per così dire, un campione perfetto del suo genere; deve presentare la sua qualità caratteristica nel più elevato grado possibile. Se è iracondo, sia un esempio straordinario d'ira; se è duro, di durezza, e così via. La *bonté* è insomma la perfezione nel genere. Per l'Alfieri, ad esempio, Lorenzo de' Medici della sua *Congiura dei Pazzi* è grande non perchè sia crudele assai, ma perchè la sua tirannia ha, in fondo, la sua ragione in un senso di disprezzo per la viltà universale degli uomini, e di fiducia in sè stesso, che sono sentimenti grandi; mentre invece Cosimo del *Don Garzia* « è grandemente crudele, assoluto e veemente, ma con

tutto ciò non è grande » [1]. Per Corneille è un esempio di *bonté* il suo *Menteur*, perchè spaccia frottole con abilità straordinaria [2]. Quell'ammirazione, dunque, che diretta al personaggio virtuoso faceva innamorare per la virtù, in altro caso potrebbe produrre quasi una certa ammirazione pel vizio; e in quest'indifferenza per l'effetto prodotto, si vede chiaro che quel fine morale che potrebbe supporsi in Corneille, realmente non esiste.

Una differenza tra le due poetiche c'è dunque nel fondo anche in quella parte per cui esse molto somigliano. Solo, è differenza nascosta, quando il Cor-

---

(1) *Parere* sul *Don Garzia*.

(2) Le teorie di Corneille su questo punto, si trovano ripetute e spiegate nelle *Réflexions sur la poétique* del Fontenelle, che sono, press'a poco, l'arte del suo grande avo elevata a precetto a priori. In esso è detto che i vizii devono essere estremi per essere tragici, perchè « l'ambition, la cruauté, la perfidie, poussées à leur plus haut point deviennent de grands objets.... L'ambition est noble et grande quand elle est soutenue d'une grande fermeté d'âme; la perfidie même l'est aussi quand elle est accompagnée d'une extrême habileté ». Questa *nobiltà*, affacciatasi in principio del secondo periodo, poteva veramente far pensare alla *grandezza* alfieriana; e l'illusione può continuarsi per quel che è detto della crudeltà. Ma quando si sente che la perfidia è nobile se molto abile, bisogna confermarsi nell'opinione che in fondo ai precetti del Fontenelle c'è l'identico pensiero di Corneille. E la sua nobiltà è proprio la *bonté*, cioè la perfezione, il grado supremo della qualità, anche se difettosa.

neille vuol far ammirare l'eroe virtuoso: il che costituisce, a dire il vero, l'applicazione di gran lunga più frequente del suo principio.

Nella poetica di Voltaire, per quel che riguarda i rapporti fra l'arte e la morale, non si può dire che ci sia molto di somigliante colle teorie dell'Alfieri. Non ch'egli non abbia, al solito, le sue proteste ed affermazioni sullo scopo morale dell'arte, eccetera eccetera. « La véritable tragédie », scrive nella *Dissertation sur la tragédie* al cardinal Quirini (1), « est l'école de la vertu, et la seule différence qui soit entre le théatre épuré et les livres de morale, c'est que l'instruction se trouve dans la tragédie toute en action, c'est qu'elle y est intéressante et qu'elle se montre relevée des charmes d'un art qui ne fut inventé autrefois que pour instruire la terre ». E nell'*Épître à monseigneur le Maréchal duc de Richelieu* (2) rincalza: « Les aventures les plus intéressantes ne sont rien quand elles ne peignent pas les moeurs; et cette peinture qui est un des plus grands secrets de l'art, n'est encore qu'un amusement frivole quand elle n'inspire point la vertu ». Ma queste proteste sono cose staccate dalle sue teorie più propriamente estetiche. Bisogna supporre che da un movimento poco sincero dell'animo suo, un po' intonato all'ipocrisia

(1) Precede la *Sémiramis*.
(2) Precede l'*Orphelin de la Chine*.

nell'esaltazione e nelle lodi dei due personaggi cui la dissertazione e l'epistola son dirette, partissero quegli omaggi alla rigida morale, che è pur essa un alto personaggio le cui lodi sono non di rado ipocrite fra gli uomini. Senza dire che gl'incensi alla severa virtù sono pure un altro mezzo d'adulazione dei grandi, che di virtù bisogna sempre supporre adorni e ripieni. Farsi, insomma, un'idea dell'influenza della morale sulla critica volterriana dagli esempii ora citati, sarebbe forse non meno errato che voler dedurre la stima che Voltaire stesso nutriva per quei due personaggi, dall'intonazione enfaticamente laudativa delle epistole stesse. Voltaire, raffreddato nell'ufficio di storico, avrebbe messi al loro posto nella scala del merito il cardinale e il maresciallo, secondo la sua sincera stima del loro valore: così nell'ufficio di critico languisce in lui quell'ardore per la moralità, ed egli ci si mostra nel suo vero aspetto.

Una delle spie che meglio rivelano la sincerità dei principii d'un critico, è la consonanza dei suoi precetti coi suoi giudizii. Se il precetto è sincero, sarà sempre coefficiente del giudizio concreto; se no, sarà il più delle volte dimenticato. Ora, non si vuol già dire che Voltaire nel giudicare un'opera d'arte non tenga nessun conto del coefficiente morale, ma certo lo fa con molta elasticità e larghezza. E ciò va inteso principalmente del suo più notevole monumento di critica drammatica applicata: i *Commentaires sur Corneille.* Nel commento al primo Discorso

di Corneille sul poema drammatico, giunto alla faccenda della purgazion delle passioni, esclama con aria un po' canzonatoria: « Pour la purgation des passions je ne sais pas ce que c'est que cette médicine. Je n'entends comment la crainte et la pitié purgent selon Aristote. Mais j'entends fort bien comment la crainte et la pitié agitent notre âme pendant deux heures selon la nature ». Che le passioni sian corrette o no, viene insomma a dire, poco importa. L'interessante è che esse siano agitate, perchè quest'agitazione dà diletto. E s'esprime più chiaramente in questo senso nella seguente osservazione al secondo Discorso, pure a proposito della purgazione: « Nous pensons avec Racine, que pour qu'un acteur intéresse il faut qu'on craigne avec lui et qu'on soit touché de pitié pour lui. Voilà tout. Que le spectateur fasse ensuite quelque retour sur lui-même, qu'il examine ou non quels seraient ses sentiments s'il se trouvait dans la situation du personnage qui l'intéresse, qu'il soit purgé, ou qu'il ne soit purgé, c'est, selon nous, une question fort oiseuse ». E poco oltre: « Aristote, attribuant aux poèmes une utilité qu'ils n'ont peut-être pas, imaginait sa purgation des passions ». Ed egli stesso, — il critico scrupoloso, per non dir talora ingiusto e passionato, di Corneille; il ricercatore e il correttore inesorabile di ogni pensiero di lui che non sia indiscutibilmente ammissibile —, a quel passo dell'*Épître dédicatoire* di *Médée* da noi già citato, ch'è un'esplicita professione di fede del principio dell'arte per l'arte, non trova da fare altra osservazione che questa:

« Portraiture est un mot suranné ». Del concetto fondamentale tace, e se c'è caso in cui è rigorosamente applicabile il proverbio « chi tace consente », è quello di Voltaire commentatore di Corneille.

Quel sentimento sempre vivo di moralità, che è base incrollabile di tutta la poetica alfieriana, e regola rigorosamente in essa la deduzione dei principii secondarii dai fondamentali, non c'è affatto in Voltaire. Qualche inchino alla morale, di tanto in tanto, *en passant*, quando non ci sia da scomodarsi troppo, e via a testa alta per la strada propria, scelta con tutt'altro criterio che quello d'una meta imposta da essa morale: questa è la poetica del filosofo di Ferney.

Da un fortissimo sentimento morale traeva l'Alfieri il suo principio d'esclusione dalla tragedia del personaggio basso e vile. Il principio c'è anche in Voltaire; ma, poichè non ha radice in un sentimento morale, è in lui incerto e vacillante, ed egli stesso, pur ritenendolo generalmente per buono, lo mette talora in dubbio, giungendo fino a contradirsi a breve distanza e a proposito dello stesso personaggio. Così, trattando del carattere di Felice nel *Polyeucte,* prima sembra volerlo approvare quantunque vile: « Puisque ces caractères sont dans la nature il semble qu'il soit permis de les peindre; et l'art de les faire contraster avec les personnages héroïques peut quelquefois produire des beautés ». Poco dopo lo condanna, escludendo perfino la stessa ragione di contrasto che aveva arrecato per legittimarne l'uso: « Les

oppositions sont belles en peinture, en poésie, en éloquence. Homère a son Thersite, l'Arioste a son Brunel. Il n'en est pas ainsi au théâtre. Les caractères lâches ne sont presque jamais tolérés ». E quale è la ragione per cui non si debbono ammettere in tragedia i caratteri vili? « Il ne faut pas mettre cela » (così nelle osservazioni sul *Nicomède*, a proposito del personaggio di Prusia, che è un vecchio debole e mezzo imbecille) « sur le théâtre tragique. Pourquoi? C'est qu'il ne faut pas peindre des ânes dans les batailles d'Arbelles ou de Pharsale ». La ragione non è molto convincente, certo non è profonda e assoluta. Tanto vero che poco dopo, nelle stesse osservazioni sul *Nicomède*, ecco il commentatore in dubbio se debba pronunziare o no la condanna. « C'est toujours une question à résoudre si les caractères bas et faibles peuvent figurer dans une tragédie ». Il pubblico, è vero, non li ama, « cependant ces caractères sont dans la nature ».

Queste oscillazioni non potevano esistere nel convincimento dell'Alfieri, fondato su una ragione morale. Se egli fosse nel vero dal punto di vista dell'estetica, e magari della stessa morale, è un'altra questione; qui s'è voluto solo far osservare la differenza che c'è fra lui e Voltaire, anche in un tratto di poetica molto simile.

Alla morale come fine della tragedia è attribuita un'importanza somma dal Marmontel; ma in lui neppure si trova la compenetrazione dei due elementi,

estetico ed etico. La tragedia è qualche cosa d' indipendente, e può avere come forma artistica tutto il suo svolgimento fuori della morale, le cui leggi non entrano nel suo dominio. Servendo a un fine morale essa nobilita ed innalza la sua missione; ma in quanto è arte, in quanto ha per fine il bello, è indipendente da essa. « La tragédie peut avoir deux fins, l'une prochaine et l'autre éloignée. La première est de plaire en intéressant, et celle-là est indispensable; la seconde d'instruire et corriger, et celle-ci, quoique moins essentielle au poème, en fait l'excellence et le prix. La fin poétique ou l'agrément suffit aux poésies légères; mais les poèmes sérieux, comme la tragédie et l'épopée, se proposent naturellement, sans que l'art en fasse une loi, l'utilité d'un grand exemple dont le plaisir n'est que le moyen » [1].

L'indipendenza delle leggi artistiche dalla legge morale, insieme con l'importanza della morale come fine della tragedia, sono affermate più oltre. « Parmi les qualités de l'action je ne compte pas la moralité parce qu'elle n'est pas essentielle au poème comme poème». Però della morale « un poète homme de bien ne doit jamais se dispenser... et quel prix, quelle solidité, quel attrait, cet avantage de plus ne donne-t-il pas à un beau poème! ». Secondo lui, insomma, si può essere gran poeta senza seguir la morale, e ci può essere un'arte perfetta senza di essa; perciò le leggi

---

[1] *Poetique française:* cap. IX.

morali non han luogo in una poetica. Ma sa che c'è qualcosa di più importante ancora d'un gran poeta e d'un'arte perfetta: c'è l'uomo, c'è la vita. La connessione fra l'uomo e l'artista, fra la vita e l'arte, è da lui vivamente sentita; e se c'è ancora l'indipendenza nel precetto, non c'è però più nel sentimento.

Un passo restava da compiere, e non facile; nè ci voleva meno, per farlo, del coraggio del fiero Allobrogo, che primo piantò la bandiera della moralità nel territorio ancor libero dell'arte, e in nome di essa lo rese soggetto.

❦

Vedemmo come nell'Alfieri i canoni riguardanti la sublimità, tratti più propriamente da una ragione morale, fosser contaminati da alcuni principii ispirati ad un sentimento di grandezza più materiale ed esteriore: principii che riassumemmo nella limitazione della tragedia ai personaggi d'altissimo ceto, e nella preferenza assoluta pei soggetti di popoli grandi o di grande antichità. Questi principii son comuni alla tragedia classica italiana e francese, e son di quelli che l'Alfieri dovette come respirare dal tempo e dall'ambiente in cui si svolse la sua coltura. Voler determinare influenze particolari sarebbe perciò cosa forse altrettanto vana che voler cercare da chi egli derivasse la regola delle unità.

Aristotele aveva detto che la poesia drammatica è imitazione delle azioni umane: chi aveva messo in

iscena azioni nobili e rare, aveva fatto la tragedia; chi azioni basse e comuni, la commedia. Non aveva parlato di elevatezza di personaggi. Ma ne' suoi seguaci, per quel pigro bisogno di chi sempre cerca scansar la fatica d'un pensiero proprio, riducendo l'indeterminato al determinato e il limite ideale al materiale, quel principio era divenuto la regola che ammetteva o escludeva i personaggi secondo che fossero o no principi e re; ed era regola tanto generalmente accettata quanto quella delle unità. Vano sarebbe dunque fermarsi a particolareggiare; solo potrebbe osservarsi una certa somiglianza nel modo con cui il Voltaire e l'Alfieri, ambedue in nome di questo principio, combattono il dramma borghese.

Tutti sanno che il Diderot, il Marmontel, il Lessing, in nome della ragione, sostennero i diritti di tutta l'umanità ad esser materia di tragedia, a interessare e commuovere gli uditori con le proprie sventure. Chiunque ha una forte passione, un gran dolore nell'anima, è degno di tragedia, abbia o no una corona sulla fronte e uno scettro nel pugno.

I cultori della tragedia classica videro nella nuova forma un' offesa alla vecchia; nè, a dir vero, è improbabile che nel sentimento degl' innovatori la mutazione implicasse un certo sprezzo per la forma usata. Voltaire fu tra gli oppositori. « Peut-être », dice, « les comédies héroïques sont préférables à ce qu'on appelle la tragédie bourgeoise ou comédie larmoyante. En effet cette comédie larmoyante absolument privée de comique n'est au fond qu'un monstre né de l'im-

puissance d'être plaisant ou tragique... Il peut arriver sans doute des aventures très-funestes à de simples citoyens; mais elles sont bien moins attachantes que celles des souverains, dont le sort entraîne celui des nations » [1].

La stessa accusa di falsità e lo stesso confronto con una forma intermedia, nel quale alla tragedia borghese tocca la peggio, si trovano nell'Alfieri. L'altra forma, che per il Voltaire è la commedia eroica, per lui è la commedia sua propria, in cui pure agiscono degli eroi. « Questo mio secolo, scarsetto anzi

---

[1] Così nelle *Remarques sur Don Sanche*. Ma più tardi Voltaire ci appare convertito alla nuova forma. Nel *Discours historique et critique à l'occasion de la tragédie des Guèbres*, a proposito dei personaggi di questa sua tragedia, scrive: « Pour mieux parvenir à jeter dans les esprits les semences de ces vertus nécessaires à toute société, on a choisi des personnages dans l'ordre commun. On n'a pas craint de hasarder sur la scène un jardinier, une jeune fille qui a prêté la main aux travaux rustiques de son père, des officiers dont l'un commande dans une petite place frontière, et dont l'autre est lieutenant dans la compagnie de son frère. Enfin un des acteurs est un simple soldat. De tels personnages qui se rapprochent plus de la nature, et la simplicité du style qui leur convient, ont paru devoir faire plus d'impression et mieux concourir au but proposé que des princes amoureux et des princesses passionnées; les théâtres ont assez retenti de ces aventures tragiques qui ne se passent qu'entre des souverains et qui sont de peu d'utilité pour le reste des hommes ».

chè no d' invenzioni, ha voluto pescar la tragedia dalla commedia, praticando il dramma urbano, che è come chi dicesse l'epopea delle rane. Io, all'incontro, che non mi piego mai se non al vero, ho voluto cavare (con maggiore verisimiglianza, mi credo) dalla tragedia la commedia; il che mi pare più utile, più divertente e più nel vero; poichè dei grandi e potenti che ci fan ridere, si vedono spesso; ma dei mezzani, cioè banchieri, avvocati o simili, che si facciano ammirare, non ne vediamo mai; ed il coturno assai male si addatta ai piedi fangosi » [1].

Lo stesso sentimento che fa dei potenti della terra i soli personaggi degni di tragedia, fa condannare al Voltaire come all'Alfieri quelle trame in cui il filo principale e lo scioglimento è affidato a un subalterno. Introdurre un re in una tragedia di cui non sia attore principale, è fare di questa qualcosa come una figura a testa all'ingiù. « Jamais en aucun cas on doit imiter un tel exemple », esclama Voltaire a proposito dello scioglimento dell'*Héraclius*, di Corneille, affidato ad Aminta; « il faut toujours que les premiers personnages agissent ». E biasima la tragedia *Othon*, perchè in essa « les personnages principaux n'ont rien fait du tout. C'est un défaut capital qu'il faut éviter dans quelque sujet que ce puisse être ».

E l'Alfieri, a proposito della sua *Maria Stuarda:* « Si osservi quanto alla condotta, che i due perso-

[1] *Vita*, IV, 29.

naggi regali essendo di per se stessi debolissimi e nulli, la tragedia si eseguisce tutta dai tre inferiori, difetto capitalissimo nei re di tragedia ».

La massima alfieriana, che più degni di tragedia siano i soggetti di popoli molto grandi o molto antichi, ossia, di fatto, greci e romani, e le sue condanne per gli argomenti non classici come meno tragici e meno sublimi, sono anch'esse tutte proprie della tragedia classica italiana e francese in generale. Il primo fondamento potrebbe trovarsene nella *Poetica* d'Aristotele, là dov'egli afferma che la tragedia deve preferibilmente scegliere fatti storici noti, perchè essi, pel solo fatto che sono accaduti, hanno già in sè una credibilità (IX, 5). Sia poi che abbastanza noti non sembrassero che i fatti de' Greci e de' Romani, e in parte a ragione, perchè essi eran consacrati dalla storia e dall'arte; sia che si subisse l'illusione di quel certo ingrandimento che l'antichità conferisce agli avvenimenti; sia, infine, che l'imitazione della forma generasse senza volerlo l'imitazione della materia, e quindi la scelta di soggetti o già trattati dall'arte antica o almeno simili a quelli da essa trattati: il fatto sta che i soggetti classici sembrarono più degni di tragedia. Nello stesso teatro francese, assai più indipendente dal teatro classico che non il nostro teatro regolare, i capolavori di Corneille e di Racine sono per tre quarti di soggetto antico, e una metà delle tragedie più celebri di Voltaire sono di argomento romano o greco. Voltaire

aveva, è vero, perfino osato di sostenere il maggior merito delle tragedie d'invenzione, perchè è più difficile con esse riuscire a interessare e commuovere. Ma di fatto, avanti a nomi nuovi torce la bocca. « Un Unulphe, un Grundebert, un Grimoald, annoncent une tragédie bien lombarde » esclama a proposito del *Pertharite* di Corneille; « c'est une grande erreur de croire que tous ces noms barbares de goths, de lombards, de francs, puissent faire sur la scène le même effet qu' Achille, Iphigénie etc. ». Parole che ricordano molto quelle dell'Alfieri: « Le tragedie che hanno fatto grandi i loro autori, anche più moderni, sono state di soggetti eroici greci e romani; e i Catoni, gli Achilli, gli Atrei sono sempre stati i soggetti delle tragedie più assai che i Giacomi, i Carli e le Marie »; semplice constatazione, che ha però tanto sapore di regola.

❦

Nella critica alfieriana dell'amore in tragedia è evidente la somiglianza con Voltaire.

Riesce curioso notare come quasi tutti i critici che rimproveravano al teatro francese l'eccessiva parte data all'amore, il Maffei, il Calsabigi, l'Alfieri stesso, dirigessero questo rimprovero alla nazione francese in generale, coll' aria di chi condanni un difetto di cui la persona criticata non s'avveda. Eppure molti erano tra i francesi stessi coloro che levavan la voce

contro l'inopportuno abuso della passione o, meglio, del sentimento amoroso, in tragedia. Fra i minori posson ricordarsi il Dacier; il padre Rapin, di cui il Gravina riporta un giudizio sul teatro francese, in fine del suo trattato *Della tragedia*; il Brumoy, nel suo *Discours sur le parallèle des théâtres* [1]; e il Marmontel, nella sua *Poétique française*.

Ma sopra ogni altro poi, e con maggior insistenza e con maggior determinatezza d'idee, entra in campo Voltaire. « Il faut avouer que malheureusement de cent tragédies françaises, il y en a quatre-vingt-dix-huit fondées sur un mariage qu'une des parties veut et que l'autre ne veut pas ». Così nelle Osservazioni su *Théodore* (atto I, sc. 5). Ancor peggio nella *Dissertation sur la tragédie* che precede la *Sémiramis*: « On serait bien partial et bien injuste de ne pas tomber d'accord que la galanterie a presque partout affaibli tous les avantages que nous avons ailleurs. Il faut convenir que d'environ quatre-cents tragédies qu' on a données au théâtre depuis qu' il est en possession de quelque gloire en France, il n'y en a pas dix ou douze qui ne soient fondées sur une intrigue d'amour plus propre à la comédie qu'au genre tragique ». E nel commentario sul *Pompée* (IV, 3) afferma che « l'amour régna toujours sur le théâtre en France dans les pièces qui précédèrent celles de Corneille et dans les siennes. Mais si vous en exceptez

---

[1] Nel *Théâtre des Grecs*.

les scènes de Chimène, il ne fut jamais traité comme il doit l'être ». E continua tracciando indirettamente la strada da seguire se si vuol fare uso efficace di quest' elemento, che « de tous les sentiments est le plus froid et le plus petit quand il n'est pas le plus violent». Nel teatro francese, l'amore « ne fut point une passion violente, suivie de crimes et de remords; il ne déchira point le coeur, il n'arracha pas de larmes. Ce ne fut guère que dans le 3ème acte d'Andromaque et dans le rôle de Phèdre que Racine apprit à l'Europe comment cette terrible passion, la plus théâtrale de toutes, doit être traitée. On ne connut longtemps que de fades conversations amoureuses et jamais les fureurs de l'amour ». Questa è la nota fondamentale che deve avere l'amore in tragedia, il furore. « L'amour n'est excusé que quand il est extrême », sintetizza in un verso dell'*Epître* che precede *Éryphile*; « cet amour passionné, furieux, terrible, qui sied si bien à la vraie tragédie », ripete nel commento a *Théodore* (III, 3); e nel *Discours à Milord Bolingbroke* che precede il *Brutus*, afferma con maggior determinazione: « il faut que l'amour conduise aux malheurs et aux crimes, pour faire voir combien il est dangereux, ou que la vertu en triomphe, pour montrer qu'il n'est pas invincible » (1).

(1) È notevole che, quasi con le stesse parole, il Crébillon, nella prefazione del suo *Idoménée*, aveva preso a difendere il retto uso dell'amore in tragedia: « Ce n'est pas la faute de l'amour si nous le mettons toujours à sa

Tornando all'Alfieri, la sua critica dell'amore in tragedia, dicevamo, si avvicina molto a questa del Voltaire. Nella sua risposta alla famosa lettera del Calsabigi, esponendo brevemente le sue opinioni sull'amor tragico, egli, come vedemmo, le riassume così: « Se l'amore s'introduce sulle scene, dev'essere per far vedere fin dove quella passione, terribile in chi la conosce per prova, possa estendere i suoi funesti effetti. E a cosiffatta rappresentazione impareranno gli uomini a fuggirla o a professarla in tutta la sua immensa capacità ».

Non meno s'accorda col Voltaire nell'opinione sul linguaggio amoroso in tragedia. Ambedue odiano le svenevolezze, ambedue credono necessaria una differenza radicale tra l'espressione dell'amore nella tragedia e negli altri generi letterarii; con la stessa aria di sprezzo parlano del linguaggio proprio di questi altri generi, trasportato sulla scena tragica. « Rien n'est plus insipide, plus bourgeois, plus dégoûtant que le langage purement amoureux qui déshonore le théâtre français... Je parle de ces amours plus propres à l'idylle et à la comédie qu'à la tragédie »: così Voltaire nelle Osservazioni su *Théodore* (atto III, sc. 3). E nella dedica di *Zulime* a M.lle

toilette: mais que nous le représentions impétueux, violent, injuste, malheureux, capable de nous porter aux plus grands crimes ou aux actions les plus vertueuses, l'amour alors deviendra la plus grande ressource du théâtre ».

Clairon: « Ne confondons point avec l'amour tragique les amours de comédie et d'églogue, les maximes d'élégie et de madrigal ». E l'Alfieri: « non credo mai che l' amore in tragedia possa accattar espressioni dal madrigale, nè mai parlar di begli occhi, nè di saette, nè d' idol mio, nè di sospiri al vento, nè d'auree chiome ecc. ecc. » (1). Altrove: « l'amor tragico non soffre armonia interamente epica nè lirica... » (2).

Sarebbe certo pericoloso avventar giudizii e asseverare che l'Alfieri imitò Voltaire; ma è bene rilevar le coincidenze notevoli che sono fra i loro principii, e che talora, si può affermarlo con una tal quale sicurezza, denotano nel primo almeno una certa reminiscenza volterriana, se non altro per la forma in cui sono espressi.

❦

Il modello ideale di tragedia era per l'Alfieri quella appunto in cui la semplicità e la rapidità fossero portate al massimo grado possibile. Quindi, una tragedia in cui comparissero i soli personaggi operanti e strettamente necessarii all'azione; e quest'azione, unica, non interrotta da episodii, sempre incalzante verso lo scioglimento. Una tragedia, in-

---

(1) *Parere* sull'*Antigone*.
(2) Lettera al Calsabigi.

somma, ridotta a una linea retta; una forza unica sempre agente in una direzione, invece d' un fascio di forze tumultuose; una nota fortissima, invece di un'armonia di note.

Un germe di questi principii di semplicità è certamente nel precetto d'Aristotele: « che la tragedia deve imitare un' azione unica e completa, e le sue parti devono esser disposte in modo che non si possa spostare o toglierne una sola senza che l'insieme non ne sia cambiato e sconvolto; poichè ciò che può indifferentemente figurare nell' opera, senza portarvi nessun cambiamento, non deve neanche far parte dell'insieme » (1). Questo precetto, trasfuso in tutte le poetiche derivate, fu origine delle varie interpretazioni tendenti a dare una regola precisa all' unità d' azione. Ma poichè le parole del filosofo sono di quelle che vanno interpretate col buon senso e col buon gusto, laddove la critica dommatica tende sempre al precetto materiale pedantescamente determinato, tali interpretazioni avevan dato regole artificiose, che solo in parte potevano servire all'osservanza dell' unità ragionevole ed estetica d'azione, e nell'insieme somigliavano piuttosto a un letto di Procuste che a un apparecchio ortopedico dell'arte. Tale fu, per esempio, la regola dell' assoluta preminenza d'un personaggio su tutti gli altri, quale la troviamo nel Gravina; tale la regola dell' unità di pericolo, del Corneille, e via via.

---

(1) *Poetica*, VIII, 4.

Il significato estetico e ragionevole dell'unità di azione fu sentito dal Voltaire, che, come contro l'abuso dell'amore, così alzò la voce contro l'eccessiva complicazione del teatro francese, che quelle regole convenzionali, con tutto il loro rigore, non eran capaci d'impedire. E vagheggiando una tragedia rigorosamente semplice e spedita, egli dovette giungere fino a fondare la regola di essa tragedia (come, se non da un precetto formulato a priori, risulta però chiaramente dai suoi giudizii) sul criterio della *necessità*; precorrendo così anche per questo l'Alfieri. Solo che tale tragedia è per lui un ideale, anche nel significato che attenua il valore di questa parola; ossia è un desiderabile non sempre praticamente attuabile, e che non è sempre colpa non attuare. Qua e là appunta al Corneille una scena inutile, un personaggio non necessario; ma se la scena o il personaggio piacciono per sè stessi, dimentica il suo ideale e s'acqueta nella realtà. Secondo i casi troviamo perciò in lui una rigorosa applicazione della sua legge o la facile indulgenza pel trasgressore. « Toute cette scène », osserva a proposito della scena 4ª del III atto di *Horace*, « est ce qu'on appelle du remplissage, défaut insupportable, mais devenu presque nécessaire dans nos tragédies qui sont toutes trop longues à l'exception d'un très petit nombre ». E ripete la condanna particolare e generale, alla prima scena del III atto del *Pompée*: « Ces scènes inutiles, et par conséquent froides, prouvent que presque toutes les tragédies françaises sont trop longues. On les

appelle scènes de remplissage. Ce mot est leur condamnation ».

Ma in presenza di qualcosa di bello, quantunque inopportuno o non necessario, la sua regola gli sembra troppo severa, e non l' applica per non rendersela odiosa. Fa come un agricoltore che si proponesse di sradicare dal suo campo tutte le piante infruttifere, ma non avesse cuore di farlo con quelle che portano un bel fiore. La 3ª scena del I atto di *Horace* è inutile, ma è bella e si perdona. « Il est vrai que ce petit incident qui ne consiste que dans la joie que Camille a ressentie, ne produit aucun événement et n'est pas nécessaire à la pièce. Mais il produit des sentiments ». E quasi ad avvalorar la scusa e a giustificare la sua indulgenza, soggiunge: « Ajoutons que dans un premier acte on permet des incidents de peu d' importance qu' on ne souffrirait pas dans le cours d'une intrigue tragique ». Più tenero ancora è per la prima scena del V atto della *Mort de Pompée*. « Par quel art une scène inutile est-elle si belle? », domanda quasi meravigliato a sè stesso. « Retranchez cette scène, la tragédie marche tout de même; mais Cornélie dit de si belles choses, Philippe fait parler César d'une maniere si noble, le nom seul de Pompée fait une telle impression, que cette scène même soutient le 5ème acte qui est assez languissant. Ce qui dans les règles sévères de la tragédie est un véritable défaut, devient ici une beauté frappante par le détail, par les beaux vers ».

Come le scene, così anche i personaggi non ne-

cessarii son condannati. In nome di questa regola, per esempio, il subalterno è quasi addirittura escluso dalla tragedia: « Les scènes avec les subalternes sont d'ordinaire très froides dans la tragédie, à moins que ces personnages secondaires n'apportent des nouvelles intéressantes ou qu' ils ne donnent lieu à des explications plus intéressantes encore ». Ma come una scena inutile era ammessa, se ben fatta, così pure è del personaggio. Corneille, con un rigore insolito, che trattandosi di autore che parla delle cose proprie ha un po' della figura rettorica di concessione, aveva condannato nell'*Horace* il personaggio di Sabina. Voltaire prende a difenderlo: « Il est vrai que ce rôle n'est pas nécessaire à la pièce; mais j' ose ici être moins sévère que Corneille. Ce rôle est du moins incorporé à la tragédie. C'est une femme qui tremble pour son mari et pour son frère. Elle ne cause aucun événement, il est vrai. C'est un défaut pour un théâtre aussi perfectionné que le nôtre; mais elle prend part à tous les événements, et c'est beaucoup pour un temps où l'art commençait à naître ».

Molto spesso dunque, come si è potuto vedere, Voltaire è indulgente; tanto che forse ci palesa la sua regola ideale più quando ne scusa che quando ne condanna l'infrazione. Ma infine il perdono suppone il peccato, e il peccato una legge. Ed è innegabile che, come un ideale di perfezione, questa legge Voltaire la vagheggiasse, e tanto severa da giunger a escludere dal tipo perfetto di tragedia finanche ciò che è tanta parte del teatro francese,

e che vi sovrabbonda più che in ogni altro teatro regolare: gli episodii. Nelle osservazioni al Discorso di Corneille sulle unità [1] egli esclama: « Corneille a raison de dire qu'il n'y doit avoir qu'une action complète. Nous doutons qu'on ne puisse y parvenir que par plusieurs autres actions imparfaites. Il nous semble qu'une seule action, sans aucun épisode, à peu près comme dans Athalie, serait la perfection de l'art ».

Ripensando all'Alfieri, sembra ch'egli abbia voluto prendere in parola Voltaire per tutti i suoi più arrischiati principii di semplicità e di rapidità, idealmente stabiliti ma di rado praticamente applicati nell'esecuzione e nel giudizio artistico. La stretta necessità come criterio assoluto, e in nome di questo la soppressione inesorabile delle scene e dei personaggi non necessarii, degli episodii e delle azioni subordinate: tutto ciò di ideale vagheggiato diviene ideale voluto. Si concreti il desiderio trascendentale del Voltaire in regola pratica, s'irrigidisca il *sarebbe bene* nel *dev'essere*, si facciano dai principii generali le più avanzate deduzioni, e, in ossequio al criterio della necessità, s'aboliscano addirittura confidenti, subalterni ed episodii; e si avrà il tipo tragico della poetica alfieriana.

---

(1) *Troisième discours sur le poème dramatique.*

Qui finalmente è il luogo d'osservare come, secondo ogni probabilità, dal teatro francese dovette l'Alfieri prendere esempio sul modo d' interpretare l'unità di luogo.

Nelle sue tragedie, infatti, ci sono tre cambiamenti di luogo particolare: cioè nel *Filippo,* da una sala della reggia alla prigione di Carlo; nell'*Agide,* dal tempio al limitare della prigione e poi all'interno della prigione stessa; nel *Bruto secondo,* dal tempio della Concordia alla Curia di Pompeo. E l'Alfieri nota questi cambiamenti come infrazioni all'unità di luogo, ma senza farne gran caso; come chi mostri di sentirsi perfettamente in regola con le consuetudini della pratica artistica, se non col rigore ideale dei precetti. Or l'esempio di tale larghezza gli veniva appunto dal teatro francese.

Corneille aveva infatti creduto che l'unità di luogo non fosse violata purchè l'azione si svolgesse tutta nella stessa città [1]. Solo aggiungeva che, per non urtare troppo contro la verosimiglianza, il cambiamento non dev' esser palese, di modo che, se pure da una riflessione sui fatti esso debba necessariamente indursi, lo spettatore che non sofistichi troppo si

---

[1] *Troisième discours sur le poème dramatique.*

possa illudere di veder sempre lo stesso luogo. Del suo *Cinna,* dove, per non ledere ancor più la verosimiglianza per un'altra via, il cambiamento è annunziato, egli osserva questa palese duplicità di luogo come un difetto [1].

Voltaire [2] non è largo come lui, inquantochè estende l' unità solo a quei luoghi che, per esser molto prossimi, potrebbero facilmente abbracciarsi tutti insieme con lo sguardo, e che sur un teatro perfezionato dovrebbero potersi rappresentare tutti nel medesimo scenario, come tentò egli stesso per la rappresentazione della *Sémiramis*. Ma d' altro lato è più indulgente di Corneille, poichè non esige che il cambiamento si taccia, e ritiene perfettamente legittima la duplicità di scena di *Cinna,* quantunque tale duplicità sia palese [3]. E molte volte nelle sue tragedie c'è questo palese cambiamento: per esempio, nel *Brutus*, in cui si va dall'esterno all'interno della casa dei consoli; in *Sémiramis*, dove l'azione si svolge successivamente nel peristilio del palazzo reale, in un gabinetto del palazzo stesso e nel vestibolo del prossimo tempio; nel *Tancrède*, dove si vede la sala del Consiglio in principio, e la piazza pubblica sottostante poi.

Che l'Alfieri nell'osservare l'unità di luogo si

---

(1) *Examen de « Cinna »*.

(2) *Remarques sur le Troisième discours de Corneille.*

(3) *Commentaire: Remarques sur « Cinna »*, II, 1.

servisse della libertà francese, ci pare dunque indubitabile; più dubbio è se egli abbia voluto seguire particolarmente l'uno o l'altro dei due sistemi accennati. Con una tal quale certezza, si potrebbe forse affermare che egli, senza imitare uno solo dei due, fondesse nel proprio quel che di più libero trovava in ciascuno di essi. In lui si nota infatti la libertà volterriana, per cui il mutar di scena è palesemente indicato; ma all' ubicazione de' luoghi tra cui avviene il trasporto dell'azione non c'è altro limite se non quello, corneliano, del trovarsi essi nella medesima città. Chè nè nell'*Agide* c'è il minimo accenno alla prossimità del tempio alla prigione, nè nel *Bruto secondo* è finta una vicinanza della Curia di Pompeo al tempio della Concordia, i quali in realtà erano separati da tutto il colle Capitolino e da un tratto di pianura (1); epperò probabilmente egli intese di fruire della libertà accordata da Corneille.

Del resto sarebbe vano voler analizzare troppo la genesi d'un sistema, quando, magari, di essa genesi l'Alfieri stesso non ebbe piena coscienza. Forse considerò il teatro francese in generale come un fatto complessivo, ed in esso trovò l' esempio e la sanzione del suo sistema, senza consciamente legittimarsene i particolari con l'autorità di questo o di quel poeta tragico.

---

(1) Il tempio della Concordia era sotto il *Tabularium*, sul pendìo sud-orientale del Campidoglio, dove se ne ve-

III.

Queste, considerate in modo puramente oggettivo, le somiglianze fra i tratti più caratteristici della poetica dell'Alfieri e i precetti espressi già prima di lui da quei critici che egli presumibilmente conobbe. Che cosa può dedursene sull'originalità di questa poetica? C'è in essa novità? E dove non c'è novità, c'è imitazione cosciente? E le reminiscenze e le somiglianze salvano la sincerità del pensiero, o c'è invece un'imitazione, un'accettazione servile?

Alla prima domanda rispondono i fatti stessi che sono stati enumerati, e basta solo di riordinarli e riassumerli. Rasenta, adunque, l'assoluta novità la dottrina da cui il bello artistico è limitato alla manifestazione del vero etico. L'arte per l'arte, questo concetto in nome del quale tanto si doveva combattere più tardi, e che, senza una formula precisa e consapevole, era però di fatto, in varia misura, in fondo alle regole e ai precetti di tutte le poetiche, al sentimento di tutti gli artisti, ha nell'Alfieri l'avver-

---

dono ancora gli avanzi; la Curia di Pompeo, nella pianura, a nord-ovest del colle stesso, suppergiù dov'è ora il teatro *Argentina*.

sario più risoluto, primo nel tempo e nell'ordine ideale. Chè nessuno quanto lui ha mai affermato la non esistenza, o almeno l' insignificante misura del bello, cercato fuori del buono e del retto. Non è qui il luogo di discutere se egli sia stato nel giusto, se non sia caduto nell'esagerazione. Certo fu nuovo ed originale.

Discendendo al concetto della morale non più come essenza ma come fine dell'arte, non può certo affermarsi che l'Alfieri ne sia stato primo campione. Di sicuro però ne fu il più risoluto, il più sincero, il più coerente seguace, nella sua arte e nella sua critica.

Quanto ai principii più propriamente artistici — quelli cioè che si manifestano nell'applicazione pratica e non si limitano a un concetto, a un indirizzo generale dell'arte — considerati ne' loro rapporti con le altre poetiche, essi si potrebbero dividere in tre gruppi.

Un primo, d'applicazioni nuove di principii enunciati da altri in teoria, ma non praticati. Sono tutte le norme riguardanti la semplicità e la rapidità della tragedia, contenute in germe nel principio dell'unità d'azione, intravedute dal Voltaire come un ideale, consolidate in legge pratica dall'Alfieri.

Un secondo gruppo di mezzi già praticati da altri, ma derivati da un principio teorico nuovo. Sono specialmente l'uso dell'ammirazione come sostanziale elemento tragico, accanto alla pietà e al terrore, e l'esclusione dei personaggi vili dalla tragedia: tratti di poetica che troviamo già, quello in Cor-

neille, questo, in certo grado, in Voltaire; ma hanno nell'Alfieri una base più solida e più intima nel profondo sentimento morale, e derivano direttamente da esso.

Infine, un gruppo di principii già escogitati come teorie ed applicati nella pratica. E sono tutti quelli derivanti da quel certo sentimento di grandezza materiale ed estrinseca che contamina il sentimento della vera sublimità morale, diffusi in tutti gli artisti e i critici della tragedia classica; e quelli riguardanti l'amore in tragedia, proprii di Voltaire. Potrebbe comprendersi fra questi anche il modo di intendere l'unità di luogo.

Considerati sotto il rispetto della loro originalità artistica, questa è evidentemente nulla addirittura in quelli del terzo gruppo, molto scarsa anche in quelli del secondo. Si tratta di mezzi i cui effetti eran già conosciuti, e sulla cui applicazione il gusto del pubblico era formato; e una certa novità potrebbe tutt'al più rintracciarsi nel loro processo genetico. Una vera originalità è invece, ci sembra, nell'applicazione nuova dei principii, prima solo enunciati in teoria. L'aver promosso tali principii a regolatori effettivi d'una critica e d'un'arte, di semplici ideali astratti che erano, non è solo una novità di fatto, ma implica altresì una novità di pensiero, perchè rivela un sentimento nuovo e profondo del loro significato e della loro efficacia. Il primo che osasse costruire e rivolgere ad uso pratico un apparecchio pensato da un altro, ma non applicato per mancanza di coraggiosa fiducia

nella sua bontà, sarebbe, ci pare, inventore quanto questo e più di lui. Colombo, che nell'antica teoria della rotondità della Terra, e nelle ultime conseguenze trattene dal Toscanelli, ha tale fede da esporre la sua vita e i suoi averi per la dimostrazione pratica di esse, è, in un certo senso, ben più originale del Toscanelli medesimo, non che di tutti gli altri precursori. L'Alfieri, che affida la sua fama a quel semplicissimo e rapidissimo schema di tragedia, foggiando su di esso la tragedia propria, è ben più originale del Voltaire che l'aveva vagheggiato come un ideale irraggiungibile, e, di tutti gli altri che più o meno e in varia guisa l'avevan intraveduto.

❦

Ma l'elemento che più bisogna considerare nella valutazione della poetica alfieriana, è la profonda sincerità d'ogni sua parte. Tutte le teorie, tutti i principii su cui essa riposa e di cui si compone, qualunque sia il loro grado di novità e di originalità (che son qualità piuttosto oggettive), hanno però, considerati nella mente dell'Alfieri, alcun che di profondamente personale; rispecchiano fedelmente un lato del suo animo, sono stati da lui professati e rispettati come severi regolatori della sua critica e della sua arte, per una qualche intima conformità del loro contenuto con qualcosa di lui stesso. Informando la sua arte del loro modello, egli non ha mai violentato

in sè tendenze spontanee, indocili a quella costrizione, chè anzi ha seguito l'impulso ingenuo della sua mente. Certo nel suo ingegno alcuni di quegli schemi artistici non esistevano con piena chiarezza e coscienza come forme spontanee, ma c'eran tutte le disposizioni capaci di determinarveli senza sforzo, non appena l'impronta ne fosse da lui intraveduta o quasi presentita. La poetica è in lui una manifestazione schietta dell'uomo.

Per tutti i principii che riguardano le relazioni fra l'arte e la morale, la dimostrazione è superflua. Quando un uomo dirige costantemente la sua arte a un fine morale, quando professa costantemente il principio che fuori di tal fine non ci possa essere arte vera e vero bello, e giudica ed opera secondo questo principio, tale intento e tale professione di fede oltrepassano i limiti della sua individualità artistica e son parte dell'uomo stesso.

Qui ci limiteremo, per un di più, a osservare come la tendenza morale si sia rivelata nell'arte alfieriana fino dai primi incoscienti vagiti. L'arte per l'arte è stata sconosciuta all'austero Astigiano fin da quando, disutile a sè e agli altri, non si sarebbe mai sognato di divenire il grande poeta del risorgimento italiano. Ben osservava il Mestica come, a differenza di tutti assolutamente gli altri poeti del suo secolo, non eccettuato il Parini, l'Alfieri non ebbe il suo periodo arcadico [1]. Il vuoto balbettare in versi

[1] *La politica nell'opera letteraria di V. A.*: Prefa-

questo poeta non lo conobbe mai. Le prime sue informi produzioni hanno sempre un non so che di morale. Testimone quel suo *Giudizio universale* che, a detta del Fabris, è un componimento in cui le attitudini satiriche del poeta «si vedono più chiaramente espresse, e qualche volta anche con fortuna, nelle pitture morali che le diverse anime fanno di sè stesse. Tra le anime che si presentano al tribunale della divinità per farsi giudicare, troviamo sei ministri, sei cortigiani, sei magistrati, un re e un militare; e questo dimostra le tendenze che l'Alfieri aveva sin da allora a dare alla satira una certa importanza civile » (1). E il rispetto morale poteva allora già tanto in lui, che quel personaggio in cui volle rappresentare sè stesso, nell'accusa che fa dei suoi peccati, mette in prima linea, come più grave di tutti, il non essere stato utile a nessuno.

Nel campo puramente artistico restano invece quei principii riferentisi alla stretta unità, semplicità e rapidità della tragedia. Che essi siano profondamente sinceri e personali, una prova sta in quello stesso che dicemmo sul nuovo valore tutto concreto di regola pratica che essi assumono nella poetica alfieriana, e sulla novità della loro applicazione. Ma a voler sofisticare potrebbe spiegarsi tale novità con una certa vanità di far cosa nuova; e la fiducia in essa, con

---

zione alle *Prose e poesie scelte di V. A.*; Milano, Hoepli, 1898.

(1) *Studii Alfieriani,* Firenze, 1895, p. 89.

la fiducia in chi, idealmente, l'aveva già accennata. Non sarà perciò del tutto superflua la ricerca degli elementi di tali principii nella natura spontanea dell'uomo.

In primo luogo potrebbe osservarsi come quella parte della sua poetica sia quasi un'elevazione a teoria a priori di ciò che spontaneamente fu la sua tragedia, come conseguenza necessaria del modo in cui era concepita e scritta. Per l'Alfieri la tragedia era un furore momentaneo, un'eruzione violenta della passione, un volo lirico dell'anima. « Scrivere tragedie vuol dire essere appassionato e bollente », affermava nella lettera a Giuseppe Marini del 24 marzo 1796. Ed egli stesso ci narra come tutte le sue produzioni siano state da lui *ideate* in un momento di furore. E *ideare* una tragedia, significava per lui « distribuire il soggetto in atti e scene, stabilire e fissare il numero dei personaggi, e in due paginucce di prosaccia farne quasi l'estratto a scena per scena di quel che diranno e faranno » [1]. Ora, in un momento di furore, ei non poteva far tutto questo, se non con estrema semplicità, unità perfetta e rapidità somma. Quanto è opera di riflessione non poteva aver luogo nel piano della tragedia; onde non intrecci secondarii, non episodii, non effetti particolari subordinati all'effetto totale, non personaggi e scene di contrasto destinate a dare maggior risalto ai personaggi o agli

---

(1) *Vita*, IV, 4.

avvenimenti principali, non insomma tutta quella parte che è prodotta dall'artista che sveglia e stimola in sè la riflessione e il gusto del critico per lavorare insieme con lui. L'opera del critico si scorge nella tragedia alfieriana solo nell'ultimo lavoro di forma, nello stile, nella verseggiatura. Per il resto è il critico che si forma sull'artista. La tragedia è nata di getto da un'accensione della facoltà creatrice: essa è venuta a quel tal modo, e la teoria è poi modellata sul fatto compiuto. È dunque una teoria di stampo, non solo molto, ma troppo personale.

Un'altra prova notevole ne è il trovar applicati da lui quei principii anche fuori della tragedia, in un campo a cui da nessuno erano stati mai rivolti, nè in teoria nè in pratica: vogliam dire nell'epopea. Ricchezza d'episodii e di personaggi secondarii, molteplicità d'azioni subordinate, interruzioni descrittive, tutto era concesso al genere epico, per il quale l'unità d'azione aveva anche un senso molto più largo. Questa maggior libertà era anzi uno de' caratteri specifici che distingueva l'epopea dalla tragedia. Non così per l'Alfieri. Nel manoscritto n.° 3 della Laurenziana, sono contenute alcune brevi osservazioni su qualche opera classica italiana; fra le altre, sulla *Gerusalemme* e sulla *Secchia rapita*. Ebbene, su quest'ultima è espressa la seguente opinione: « Dodici canti compongono questo eroico poema, dei quali, abbenchè corti, io ne torrei senza scrupolo i due terzi ». E poco oltre: « Descrizioni insipide di battaglie occupano poco più della metà del libro, e queste,

fastidiose in tutti gli epici [!], mi paiono insopportabili in questo poema » (p. 224). Nella *Gerusalemme*, osserva dell'episodio d'Erminia che « benchè inutile e inconcludente nella tessitura del poema, è trattato con colori sì vivi e naturali che piace ad ognuno » (p. 225); e della descrizione della siccità nel campo cristiano, che è « superba e poetica oltremodo benchè possa pur allungare il canto » (p. 226). È indulgente dunque, ma non può far a meno di osservare il difetto e di lasciar balenare la regola, secondo lui, infranta. Dell'episodio poi del castello d'Armida in mezzo al lago, nell'ottavo canto, sentenzia addirittura che « non conclude nulla » [1].

Un altro accenno d'applicazione al genere epico dei principii di brevità e semplicità, si trova nella *Vita,* là dove [2] a proposito della sua *Etruria liberata* dice: « l'avvertenza ch' io vi osservava il più, era di non l'allungar di soverchio; il che, se io mi fossi lasciato andare agli episodii o ad altri ornamenti, mi sarebbe riuscito pur troppo facile. Ma a volerla far cosa originale e frizzante, d'un agrodolce terribile, il pregio di cui più abbisognava si era la brevità ». Si tratta, è vero, d'un genere un po' particolare di poesia

---

(1) [Questi giudizii dell'Alfieri sono ora pubblicati per intero dal FABRIS, nell'opuscolo *I primi scritti in prosa di V. A.* (n. 28 della Biblioteca critica della lett. it.; Firenze, Sansoni)].

(2) IV, 14.

epica; ma quell'accenno alla facilità d'allungar l'azione cogli episodii, non ci pare senza intenzione di colpire l'uso comune dei poeti epici.

Ma ancora più significativo è il ritrovar l'amore della semplicità e della rapidità, l'insofferenza di tutto quanto non è necessario e intimamente connesso col soggetto principale, l'intolleranza per ciò che arresta l'azione nel suo progresso, fin nell' ingenuo gusto dell' Alfieri al tempo delle sue prime impressioni letterarie. Fanciullo di dodici o tredici anni, lo tengon rinchiuso a vegetare in un collegio, dove mena la vita più strapazzata e noiosa. Gli riesce d' avere un Ariosto: lo legge a pezzi e bocconi, qua e là, senza continuità e senza metodo, e ci si diverte. Dopo un sequestro del libro da parte dei superiori, e la ripresa di possesso per mezzo d'un furterello (se pure così si può chiamare la rigorosa applicazione del *res clamat ad dominum*), si mette a rileggerlo, e questa volta, probabilmente, di seguito. Ma presto ne interrompe quasi totalmente la lettura. Perchè? « Per quella continua spezzatura delle storie ariostesche, che nel meglio del fatto ti pianta lì con un palmo di naso; cosa che me ne dispiace anco adesso, perchè contraria al vero, e distruggitrice dell'effetto prodotto innanzi » ([1]). L'altro poeta italiano a lui noto in que' tempi era il Metastasio, per alcune sue opere « come il *Catone*, l'*Artaserse*, l'*Olimpiade*, ed altre che *gli*

([1]) *Vita*, II, 4.

capitavano nelle mani come libretti d'opera di questo o di quel carnovale. E queste *lo* dilettavano sommamente; fuorchè al venir dell'arietta interrompitrice degli affetti, appunto quando *ci si cominciava* a internare, *provava* un dispiacere vivissimo; e più noia ancora ne *riceveva*, che dagl' interrompimenti dell'Ariosto » [1].

Negli anni della sua adolescenza capitò a Torino una compagnia di comici francesi, e per tutta l'estate egli l'aveva « assiduamente praticata, onde molte delle principali tragedie, e quasi tutte le più celebri commedie *gli* eran note. » Ed osserva che nell'insieme gli piaceva assai più la commedia che la tragedia, quantunque per natura sua fosse tanto più inclinato al pianto che al riso. E se lo spiega col fatto che in quasi tutte le tragedie francesi vi sono « scene intere, e spesso anche degli atti, che dando luogo a personaggi secondarii *gli* raffreddavano la mente ed il cuore assaissimo, allungando senza bisogno l'azione o per meglio dire interrompendola » [2].

Così nell'ingenuo critico fanciullo e adolescente, già inconsciamente imperava il criterio della progressione ininterrotta, che doveva essere caratteristica del sistema tragico del poeta adulto.

Infine un altro riscontro più remoto, ma forse appunto per questo più significativo, deve trovarsi in

---

(1) Ibid.
(2) *Vita*, III, 4.

quel carattere così spiccato dell'indole di Vittorio Alfieri, che si manifesta in tanti atti della sua vita, con un odio invincibile dell'indugio e della dimora, e un desiderio quasi morboso del progresso e della meta. Viaggia, e non sogna che la città proposta come meta ultima, trascurando le intermedie, per quanto interesse potesser pure offerire. Così nel viaggio da Roma a Venezia, dell'aprile 1767, malgrado l'avarizia che glielo aveva fatto intraprendere in vettura, giunto a Loreto non ne può più di quel « mortifero passo », e sborsato al vetturino tutto il convenuto, corre per le poste a Venezia, senza curarsi di visitare, passando, Ancona, Bologna, Ferrara... (1). Così nell'agosto dell'anno stesso, incalzato ferocemente dalla frenesia di Parigi, vola da Marsiglia alla metropoli francese « più come fuggitivo che come viaggiatore », solo fermandosi a Lione, costretto dalla stanchezza, ma lasciando indietro senza vederle, Aix, Avignone, Valchiusa e il resto (2). Si direbbe che le città frapposte alla meta fossero quasi tante scene d'un'azione la cui catastrofe lo attirasse con tutta la forza del desiderio. Nel viaggiatore si presente il poeta tragico. In quello come in questo, impossibile l'indugio quando un fine traesse a sè lo spirito; fosse pure l'oggetto dell' indugio qualche cosa di piacevole e d' interessante. Chè anzi pur quando non avesse la mira a

---

(1) *Vita,* III, 3.
(2) III, 4.

un fine sospirato, era istintiva in lui l'impazienza d'ogni dilazione e la smania irrefrenabile del movimento e della corsa. Per lui « l'andare era sempre il massimo dei piaceri, e lo stare il massimo degli sforzi, così volendo la *sua* irrequieta indole » [1]. In tale riconoscimento d'una singolarità del suo carattere, giustificata in certo modo da una necessità di natura, non sembra egli di sentir l'autore tragico, quando, nel parere sul *Filippo*, confessa di non aver dato sufficiente svolgimento al carattere di Perez, « perchè » dice « la mia maniera in quest'arte (e spesso mal mio grado la mia natura imperiosamente lo vuole) è sempre di camminare quanto so a gran passi verso il fine; onde tutto quello che non è quasi necessario, ancorchè potesse riuscir di sommo effetto, non ve lo posso assolutamente inserire »?

I principii di cui è stata questione sono dunque veramente uno dei tratti più caratteristici della natura alfieriana, tradotto in formula teorica d'arte. Che Aristotele avesse o no prescritta l'unità d'azione, che tale principio fosse stato più o meno seguito da tutto il teatro tragico regolare francese e italiano, che Voltaire avesse vagheggiato o no il suo sistema ideale di semplicità, la tragedia alfieriana sarebbe sempre tragedia rapida e semplice. Sicuro, l'abitudine e la pratica di modelli artistici informati fino a un certo

---

(1) *Vita*, III, 12.

punto a principii simili, è un considerevolissimo coefficiente nella determinazione precisa d'una forma d'arte. Un modello preesistente influisce sempre per tanti e tanti caratteri anche sulle produzioni artistiche dirette dai criterii più diversi; un certo sostrato di esso permane sotto le nuove forme. Senza Eschilo, Sofocle ed Euripide, anche le tragedie di Shakespeare o di Schiller avrebbero avuta un'impronta diversa da quella che hanno; figuriamoci poi quale debba essere quest'influenza quando la nuova forma sia ispirata a precetti diversi per qualità e movenze secondarie o per grado, ma improntati dallo stesso carattere generale. Dio ci guardi, dunque, dall'affermare che la tragedia alfieriana sarebbe stata semplice e breve qual è, anche senza i precetti e gli esempii dei precettisti e degli artisti della tragedia classica. Solo crediamo che essa si sarebbe segnalata fra le altre per un carattere di speciale brevità e semplicità, e che la nota sua caratteristica sarebbe stata quella.

❦

La critica dell' amore in tragedia, per essere in tutto simile a quella di Voltaire, non è però specchio men fedele del sentimento intimo e spontaneo dell'Alfieri, non è qualche cosa d' appiccicato o d' incoerente nel complesso dell'uomo.

Quel carattere d'estremità attribuito all'amore è proprio di tutti i sentimenti, di tutti i gusti alfie-

riani: eccessivi sempre quelli, ripugnanti alle mezze misure questi. Chi non ama il freddo, ma si rallegra d'un rigore straordinario di temperatura che in viaggio gli fa gelare il pane e il vino [1]; chi non ama i climi nordici, ma s'appassiona per la Scandinavia in cui il carattere boreale è estremo [2]; chi si sente più capace di spezzare una catena morale quasi infrangibile che un tenue filo, solo perchè quella richiede uno sforzo estremo [3]: non fa che restar coerente a sè stesso cercando questo carattere estremo anche nell'amore, e trovando spregevole la passione amorosa se tenera e molle, tragicissima se furibonda ed estrema. Tanto più, poi, che quest'amore furente ch'ei voleva espresso in tragedia, era nè più nè meno che il ritratto fedele dell'amore come fu da lui sentito nella vita; estremo sempre, cioè, ed o stimolo potentissimo alle imprese più ardue e nobili, o deprimente funesto d'ogni altra facoltà, d'ogni altra potenza morale che non fosse amore; o di somma utilità o di somma rovina: in un senso o nell'altro, esempio efficacissimo sempre, da seguirsi o fuggirsi con tutte le forze dell'animo. Testimone dei tristi effetti l'amore d'Olanda, che lo condusse a un tentativo di suicidio [4]; l'amore di Londra, che dietro a un oggetto così poco degno lo trascinò a tanto

[1] *Vita*, III, 6.
[2] II, 8.
[3] III, 15.
[4] III, 6.

scandalo e vergogna [1]; l'amore di Torino, da cui fu abbassato a un grado d'umiliazione e d'avvilimento tale, da ammalarne e ridursi in fin di vita, senza pure avere l'energia di trarsi fuori dal pantano [2]. Testimone dei buoni, quel primo amoruccio del 65, infantile quasi, ma ardentissimo e ricco di tutti quegli effetti che « poche persone intendono e pochissime provano, ma a quei soli pochissimi è concesso l'uscir dalla folla volgare in tutte le umane arti » [3]; e il grande e vero amore per l'Albany, che tante e tante volte fu potente stimolo della sua operosità sopita e ragione principale di essa.

Quel che l'Alfieri, dopo delineato il tipo dell'amor tragico, afferma di esso, che « a così fatta rappresentazione impareranno gli uomini a professarlo o a fuggirlo in tutta la sua immensa capacità », potrebbe benissimo riferirsi alla pittura storica de' suoi proprii amori. E quel chiamare l'amore, nel luogo medesimo, « passione terribile *in chi la conosce per prova* » non è un accenno esplicito a sè stesso?

❦

Non meno spontanee e derivanti dall'intima natura dell'Alfieri sono tutte le teorie che pur dicemmo

---

(1) III, 10-11.
(2) III, 14.
(3) II, 10.

somiglianti a quelle della tragedia regolare in genere, e prive d'ogni novità; quelle, cioè, intonate a un certo sentimento di grandezza materiale ed estrinseca, nel reputar degni di tragedia solo i grandi personaggi e i grandi popoli.

Queste idee universalmente accettate e tacitamente ammesse per tradizione e per inerzia di mente, che sono a testimoniare una grande passività di spirito in tutti i cultori della tragedia classica, divengono in Alfieri qualche cosa di vivo, di sentito, di personale. Oseremmo dire che egli avrebbe pensato e sentito così, se pure quelle idee non fossero state dominatrici del suo tempo e del suo ambiente. Se egli non spicca fra gli altri, è perchè sta sopra un fondo della stessa tinta, non perchè non abbia colore proprio. E questo colore è in lui la manifestazione d' uno spirito attivo, ben individuato da forze e da caratteri proprii; nel fondo che lo contorna, la vernice di cui s'è lasciata rivestire la monotonia di tanti spiriti uniformi, impersonalmente confusi tra loro.

In primo luogo, il sentimento che genera quei principii di ammirazione per una grandezza materiale, non è poi nell'Alfieri in tutto e per tutto qualcosa di esteriore, ma rientra anche, fino a un certo segno, nell' ordine dei sentimenti morali. La tragedia era per lui una scuola di virtù; ma precisando meglio, si può dire ch'egli intendesse parlare quasi esclusivamente di virtù politiche e civili. L'amore della libertà è per lui fondamento d'ogni virtù e virtù suprema in sè stesso; l'odio alla tirannide ne

è complemento necessario. Accender quell' amore e rinfocolar quest'odio è per lui il principale scopo della tragedia, il fine più nobile che quest'arte possa proporsi; gli esempii eccelsi di libero sentire, d'azioni magnanime, di ribellioni e d'insofferenze ardite, i più adatti ad esser materia tragica. Nella tragedia, quindi, in cui questo scopo politico è diretto e immediato, era naturalissima una preferenza per quei popoli in cui tali esempii si trovano in un grado addirittura sublime, e la cui importanza nella vita e nella storia del mondo accrescevano di quell'esempio l'efficacia e la potenza emotiva. E la grandezza che l'Alfieri sente e ammira ne' Greci e nei Romani, è una vera grandezza morale. La preferenza pei popoli classici, curiosa nella tragedia francese, il cui scopo supremo era di far piangere per una passione di carattere intimo e, quasi sempre, amoroso, è spiegabilissima nell'Alfieri che si proponeva d'educare dei cittadini. È ben vero che si ammira un esempio di virtù civile, qualunque sia il popolo da cui venga offerto, come si piange per il dolore d'un individuo o d'una famiglia, qualunque sia la nazione a cui essi appartengano. Ma è pur vero che il singolo motivo drammatico di carattere politico, se tolto da un popolo politicamente ammirabile, raccoglie su di sè tutta l'ammirazione dovuta alla grandezza di virtù civili del popolo intero, che si rispecchiano nel singolo episodio quasi come in loro esempio tipico; il che non ha luogo per un avvenimento di carattere privato. Della sincerità di tale atteggiamento critico e

del significato morale che esso doveva avere nell'intento dell'Alfieri, è anche una prova, ci pare, il ritrovar in un campo tutto diverso dal tragico, e dove d'imitazione non può sorgere il dubbio, un principio simile di limitazione d'un genere letterario ai soli grandi popoli, fatta appunto a scopo morale: dico nel campo storico. Nel capitolo VIII del libro III del suo *Principe*, l'Alfieri tratteggia una repubblica ideale di buoni scrittori. In essa « le storie poche saranno e di quelle sole nazioni che di storia sian degne e che possano servir di modello alle nostre e d'incitamento a meritare un giorno storia elle stesse ».

Ugualmente spiegabile e profondamente individuale, è il principio della limitazione della tragedia ai personaggi regali, perchè più grandi e capaci di maggior sublimità. Re! Qual nome per l'Alfieri! Il più nefasto, ma solo perchè non voleva essere il più fausto; il più dannoso, ma solo perchè non voleva rendersi il più utile; il più odiato, ma solo perchè non voleva divenire il più amato. Dall'odio smisurato allo smisurato amore il passo è talora breve. Colui che ha in mano tutto il bene e tutto il male d'un popolo, può trasformare l'un sentimento nell'altro con un monosillabo, con un cenno, con uno sguardo. In Traiano che ascolta l'immaginario panegirico di Plinio, l'assenso o il diniego, un sì o un no, significano la felicità o la rovina del mondo. Così in ogni tiranno è il germe d'un liberatore, il germe d'un essere più che umano. Anche moralmente un principe doveva essere per l'Alfieri qualche cosa di terribilmente

grande; e nel campo della tragedia politica, la grandezza da lui sentita nel dominatore è conseguenza d'un sentimento spiegabilissimo. Ricorderemo come perfino il Marmontel, che fu uno dei grandi sostenitori della tragedia borghese, e le cui parole in difesa di questa forma drammatica furon citate dal Lessing, ammise che nella tragedia politica fossero preferibili i personaggi di ceto regale. Or nell'Alfieri, data la formazione di quel concetto di grandezza in un ordine d'idee politico, non è poi strana l'estensione illegittima di esso fuori del campo di quelle idee. La politica rappresentò per lui l'elemento di gran lunga preponderante nella somma degl' interessi umani, e l'atteggiamento assunto dal suo spirito rispetto a quella era un non so che di fisso, che non si dileguava del tutto anche quando fosse rivolto a soggetti più o meno estranei: se pure per lui poteva esistere cosa totalmente estranea alle idee di libertà. Della limitazione di tali idee rispetto al complesso della vita morale, ci rendiamo, o crediamo di renderci, un conto esatto noi, che con la calma perfetta di chi è fuori d'ogni passione d' interesse politico immediato, abbracciamo tanta e tanta estensione di quella vita, e quindi di materia d'arte e di poesia, a cui il poco calore della fiamma di cui ancor fervono quelle idee non giunge più. Noi non siamo roventi per la vergogna d'ordinamenti politici contrarii a ogni ideale di dignità umana, non pel rossore di non avere una patria; non siamo infiammati dall'altissimo desiderio di ridivenire uomini e cittadini; e

non vediamo perciò il mondo colorito tutto dal riflesso di quel fuoco, nè comprendiamo fin dove la sua luce potesse giungere quando sfolgorava in tutta la sua potenza. Libertà ed unità son cose nostre da un pezzo; il gran sogno che tutto raggiante di sorrisi e promesse innamorava l'anima del grande Astigiano, è per noi la trita e prosaica realtà d'ogni giorno. Quella luce che inebbriava lo spirito balenando da un desiderato e lontano avvenire, ad alcuni di noi, o stolti!, infastidisce gli occhi nell'attualità del grave presente. Stanchi e sconfortati, si giunge a chiamare illusione l'entusiasmo per quel gran sogno; e per un fenomeno che è veramente illusione, riportandosi col pensiero al tempo del grande veggente, non si sa immaginare la visione della splendida meteora nell'incerto avvenire, se non amareggiata da un senso di sconforto e di disinganno; non si sa restituire a quell'immagine tutto il fulgore e tutta la poesia che sempre e tanto va dispersa nel divenir possesso il desiderio, presente l'avvenire. E non si giunge a sentir tutto l'immenso ardore d'un'anima perduta nel vagheggiar quel sogno in tutta la sua pura idealità, non a comprendere il suo quasi totale oblìo per ogni altra cosa al mondo che non sia il compimento di esso: come se un occhio che ha fissato il sole, potesse dipoi esser sensibile ad altre immagini!

Che se pure in fondo a quel sentimento per cui l'Alfieri attribuisce al re una grandezza in quanto è re, c'è qualche cosa che non ha radice nella concezione politica, questo qualcosa è anche un elemento

tutto spontaneo del carattere di lui, non un mero prodotto di abitudini letterarie, tanto meno un'accettazione passiva di precetti e sentimenti altrui. La bellezza esteriore in ogni sua forma, la magnificenza, il fasto, il lusso, la pompa, tutto ciò insomma che senza rivestire una verità utile, un intimo contenuto veramente buono, ha però uno splendore di apparenza, esercita sull'animo dell'Alfieri un fascino potente. E quel che la sua severa riflessione condanna e disprezza, è oggetto d'ammirazione per la sua natura spontanea. Il debole del critico è un debole dell'uomo, e come quello nella sua poetica contamina i principii severi di sublimità morale con certe norme d'una grandezza più materiale, così questo sente muovere la sua spontanea ammirazione non da ciò soltanto che è moralmente grande, ma anche da certe qualità di grandezza solo appariscente ed estrinseca. Egli ci confessa di essere stato « assai propenso per la bellezza... a segno che la bellezza per alcun tempo nella *sua* mente *preoccupava* il giudizio e *pregiudicava* spesso al vero » (1).

E ne abbiamo un esempio molto notevole, raccontato da lui medesimo a sua vergogna. Era egli nel 1778 a Firenze e s'occupava della donazione di tutto il suo alla sorella, per rendersi indipendente dal re di Sardegna: pagando così, con la rinunzia di tutto il suo e della patria, la libertà di scrittore

(1) *Vita*, II, 2.

di libertà. Intanto non aveva il coraggio di lasciare la bella uniforme del suo re. « Nel tempo stesso ch'io scriveva la *Virginia* e il libro della *Tirannide*; nel tempo stesso che io scuoteva così robustamente e scioglieva le mie originarie catene, io continuava pure di vestire l'uniforme del re di Sardegna, essendo fuori paese, e non mi trovando più da circa quattr'anni al servizio. E che diran poi i saggi, quand'io confesserò candidamente la ragione perchè lo portassi? Perchè mi persuadeva di essere in codesto assetto assai più snello e avvenente della persona » ([1]).

Così lo attraeva il fasto e la pompa, e lo ributtava la meschinità e la grettezza. In tutta la sua vita non c'è difetto permanente o passeggero del suo carattere, peccato o vizio, colpa o fallo, non la prodigalità, non l'ira, non la superbia, non la vanità, nulla insomma, ch'egli vituperi con parole più sdegnose di quelle che usa contro i suoi due accessi d'avarizia: quello del primo viaggio a Venezia già ricordato ([2]), e l'altro del 78 a Firenze ([3]). Nella condanna per le altre debolezze del suo passato c'è sempre mista una piccola dose quasi direi di compiacimento, e ne traluce sempre l'indulgenza d'uno spurio amor proprio che nel suo difetto gli fa vedere più il suo che il difetto. Ma dell'avarizia ha sincero schifo e ribrezzo, come di cosa che non possa

([1]) *Vita*, IV, 6.
([2]) III, 3.
([3]) IV, 6.

ricordare senza orrore. Si direbbe che egli esageri i vituperii quasi per liberarsi dal sospetto che qualche germe di essa sia nella sua natura; e che voglia proprio mostrarla aliena da sè come una malattia schifosa. Tanto doveva sembrargli umiliante più di ogni altra macchia la grettezza e la meschinità.

Viceversa, in quel forte sentimento d'ammirazione per il fasto aveva radice la sua passione pei cavalli, che lo induceva ad arrivare a Firenze con otto di quei quadrupedi per far la figura del gran signore, in un viaggio destinato allo studio della lingua toscana (1); e che all'autore di dieci tragedie stampate e d' altre quattro scritte, allo spasimante per una gloria già assaporata ma non interamente posseduta, faceva dimenticare in Londra e tragedie e stampe e stampatori, e per quattro mesi lo distraeva totalmente dallo studio, tanto che in quel periodo di tempo egli non scrisse che due sonetti, e non lesse niente, alla lettera (2).

Ora, è facile comprendere come i principi, le corti, lo splendore e il fasto di quelle, dovessero aver tanto in sè da far vibrare nell'animo dell'Alfieri le corde intonate a una nota di magnificenza e di bellezza esteriore, perturbando in lui quel sereno giudizio che da un animo calmo, non agitato da ammirazione alcuna, si sarebbe dovuto aspettare. Il personaggio potente, il re, il principe, rappresentava

(1) IV, 4.
(2) IV, 12.

invece per lui un grado più elevato nella scala ideale della bellezza. Avanti a un principe quelle corde della sua anima si commovevano e la sua anima ammirava. Nell'autobiografia ne abbiamo un esempio significantissimo. « In questa mia seconda dimora in Roma », racconta, « fui introdotto al papa, che era allora Clemente XIII, bel vecchio, e di una veneranda maestà; la quale, aggiunta alla magnificenza locale del palazzo di Montecavallo, fece sì che non mi cagionò punto ribrezzo la solita prosternazione e il bacio del piede, benchè io avessi letta la storia ecclesiastica, e sapessi il giusto valore di quel piede » [1].

❦

Da tutto quello che si è esposto in questo terzo capitolo, risulta evidente il pochissimo che si può affermare e il moltissimo che non c'è da dire sulla genesi della poetica alfieriana. Vedervi un complesso così profondamente organico nel suo insieme, e trovare tutti i principii più caratteristici di cui essa si compone, radicati nell'ingenua natura dell'Alfieri, ed imperanti fin nelle prime sue manifestazioni di critico e d'artista, porta a concludere che la genesi della poetica alfieriana è per molti rispetti in Vittorio Alfieri. Certo, nessuno può dire che cosa tale poetica sarebbe stata se egli, con la stessa sua indole, fosse vissuto in tempi o in luoghi

---

[1] III, 3.

assai diversi da quelli che furon suoi. Con tali ipotesi fantastiche entriamo in un ordine d'idee che non ha fondo, e forse non ha senso. Ma, dato l'ambiente di coltura in cui si svolse la vita di Vittorio Alfieri, noi crediamo che da quell'uomo doveva naturalmente derivare nelle sue linee generali quella poetica, senza sforzi, senza costrizioni, senza rinunzie.

Un' eccezione è costituita dalle regole dell' unità di tempo e di luogo, e da quella dei cinque atti. L'Alfieri sente tutta l'artificiosità di cotali regole. Nel *Parere sulla sceneggiatura*, per esempio, afferma, che « principalissima e sola unità che posta è nel cuore dell' uomo » è quella d'azione. E nei pareri sulla *Virginia* e sulla *Congiura dei Pazzi* si lamenta d'aver dovuto allungare l'azione più del necessario in grazia dei benedetti cinque atti. Pure non ha il coraggio di ribellarsi. Gli è che, come spesso accade, quelle regole attingevano una forza formidabile dal loro stesso artificioso convenzionalismo: il quale rendeva così facile a tutti il giudicare alla loro stregua, che infrangerle sarebbe stato scatenarsi contro tutto il mondo non solo dei letterati ma altresì dei leggenti. E l'Alfieri, che col teatro si accingeva a combattere una lotta morale e politica, non si sentì probabilmente il coraggio e la coscienza d' impegnarne una tutta estetica sullo strumento stesso della lotta. Soprattutto, poi, non va dimenticata una considerazione che non è di lieve peso. Quel rispetto, quell'ossequioso timore che l'Alfieri doveva sentire per la coltura ufficiale e metodica, nel tempo in cui, con sua

somma vergogna, era escluso dalla rocca di quella, dovette in certo modo continuarsi anche un po' nell'Alfieri letterato, generando in lui una specie di timidezza di fronte alle norme e ai precetti di quella repubblica, che non mai per lo innanzi fossero stati scossi o revocati seriamente in dubbio. Onde, pur persuaso della giustezza delle sue riforme, solo allora dovette esprimere liberamente le sue idee, quando potesse trovarne una conferma o un punto d'appoggio nell' uso, nella teoria, nel semplice accenno, di qualcuno dei suoi grandi predecessori nella tragedia classica; o se almeno non trovasse in questi grandi un concorde, assoluto divieto. C'è insomma in lui, per quanto ei non se lo confessi, un po' la rispettosa attitudine di modesto scolare di fronte a maestri: che vuol essere innovatore, non addirittura ribelle. Del resto, come vedremo poi meglio altrove, dato il carattere essenziale della tragedia alfieriana, breve e spedita in sommo grado, se i cinque atti erano talvolta per il poeta una assai penosa imposizione, le unità di tempo e di luogo non costituivano un legame troppo incomodo e repugnante. All'ossequio del tradizional numero di atti si riduce quindi, alla fin dei conti, la vera servilità letteraria dell'Allobrogo feroce.

Dal persecutore delle vecchie tirannie monarchiche e, più feroce ancora, della nuova tirannide democratica; dall' uomo che fra due secoli l' un contro l'altro armato si drizzò coraggiosamente contro ambedue, non sarebbe stata da aspettarsi una maggior

audacia anche nelle formalità letterarie? Non sappiamo. Certo però sarebbe curioso che il coraggio senza limiti del cittadino dovesse ora servire a farci ribassare la stima per un non adeguato coraggio dell'artista. Pensiamo invece che un caso isolato di sommissione del proprio sentimento, che nel cittadino sarebbe stata forse una ruga, fu nel letterato un tributo, forse un sagrifizio da lui in buona fede offerto alla religione dell'arte e a quello che gli sembrò di essa un dogma indiscutibile. Di che non potremmo esser troppo severi con lui, ove si pensi che il sacramentale numero di cinque sembrò inviolabile o restò inviolato, non che dai romantici minori, ma dal sommo duce della riforma drammatica italiana, l'autore del *Carmagnola* e dell'*Adelchi*. Che nella prima delle sue tragedie, per non romper la tradizione, ci regalò un quarto atto, bello come tutto ciò che uscì dalla sua penna immortale, ma che sa un po' di riempitura. E negli altri teatri romantici, in quello di Goethe, di Schiller, di Victor Hugo, possiam proprio dire che tutte le tragedie di cinque atti (che sono di gran lunga il maggior numero) abbian cinque atti perchè giusto tanti, nè più nè meno, ne richiedeva lo svolgimento dell'azione? O non c'è anche qui l'ossequio alla regola, alla tradizione, al cerimoniale della scena? Era appunto questione d'etichetta, e il conte Alfieri si sentì in dovere di non derogarvi.

L'unità Estetica della Tragedia Alfieriana

I.

Nello scritto che precede ho riassunto in pochi capi i tratti più caratteristici della poetica alfieriana: il fine etico come criterio fondamentale; e, per elementi più propriamente estetici, l'importanza essenziale data al sublime come molla tragica; il disdegno assoluto dei personaggi vili; la ricerca d'una grandezza anche estrinseca delle figure drammatiche; la rapidità estrema della tragedia; il calore continuo ed attivo di tutti i personaggi; la progressione ininterrotta dell'azione; la nuda semplicità della trama, ottenuta coll'esclusione d' ogni episodio non intimamente connesso col filo principale del dramma, e d'ogni personaggio non assolutamente necessario; la sostituzione dei confidenti coi soliloquii; finalmente, l'esclusione dell'amor tenero.

Ora, a questi canoni che l'Alfieri non solo applicò con piena intenzione nella pratica, ma, per affermarli come metodi suoi non professati o non seguiti da altri, ebbe occasione di esporre come principii teorici; a questi canoni, dico, per avere il tipo della tragedia

alfieriana nelle sue linee generali, vanno aggiunti altri criterii, altri metodi d'arte, in che egli si uniformò più o meno alla tragedia classica, in ispecie francese, che lo aveva preceduto. Non saranno lineamenti che distinguan la sua tragedia da tutte le altre, ma ne sono pure note essenziali che contribuirono a darle l'impronta che essa ci mostra, indipendentemente dalla sua maggiore o minore originalità. E sono caratteri evidenti a chiunque, che le mille volte furono rimproverati ad essa tragedia come suoi sostanziali difetti. In prima linea, qual principio tutto formale e meccanico, la regola delle unità di tempo e di luogo. Poi, come note più intime: la negligenza del colorito locale, etnografico e storico; la libera alterazione della storia e de' suoi avvenimenti; la disdegnosa schifiltà per tutto ciò che richiamasse troppo i particolari della vita domestica d'ogni giorno; una certa astrattezza nella pittura dei caratteri, costruiti un po' tutti d'un pezzo [1], senza sfumature e gradazioni, e isolati troppo dal loro ambiente; un linguaggio troppo lontano dal vero nella sua continua nobiltà e sostenutezza. Nel tutto insieme, la mancanza di quello spirito che cerca di rappresentare l'avvenimento nell' ampia cornice dei tempi e de' luoghi, nella varia complicazione delle sue cau-

[1] Il D'Ovidio dice scherzevolmente che essi hanno tutti « una specie di tetano » (*Potenza fantastica del Manzoni e sua originalità*, nelle *Discussioni manzoniane*, Città di Castello, 1886; p. 39).

salità; di quello spirito che, mentre tenta di risalire verso le origini vere dei fatti umani e ad uno ad uno ce li spiega e li fa meglio comprendere, d'altra parte, giungendo talora con questa ricerca fino al punto in cui le radici prime di essi si profondano nel segreto eterno della natura, assurge anche a quell'altissimo sentimento lirico che scaturisce dall'eterno mistero dell'esistenza.

Se ora, ravvicinando questi caratteri a quei principii che l'Alfieri professò esplicitamente, noi cerchiamo di cogliere in questo schema generico di tragedia una sintesi caratteristica, a prim' aspetto questa sintesi non apparrà nient'altro che un'esagerazione di classicismo. Proprii del teatro classico tutti i caratteri ora enumerati; ed anche quasi tutte quelle massime che l'Alfieri sentiva il bisogno d'affermare come sue di fronte agli altri tragici, non consistono esse appunto in un maggior allontanamento dalla forma del dramma romantico, in una più rigorosa applicazione di que' principii che, non mai o quasi mai praticati, tralucevano però come un desiderabile ideale alle menti dei poeti tragici francesi?

E come un classico francese al massimo grado di concentrazione, l'Alfieri fu da molti, ed è oggi, si può dire, da tutti, considerato (1). L'unità intima che

---

(1) Sarebbe impossibile solo enumerare l'infinita schiera di coloro che, espressamente o tacitamente, in modo diretto o indiretto, hanno analizzata, ammessa, sottintesa, la stretta dipendenza del teatro alfieriano dal fran-

si è saputa scorgere nella sua opera di tragedo, sotto il riguardo più propriamente estetico, è questa: l'aver egli applicato con maggior disciplina, con più coerenza, con più rigore, e dopo averlo più che mai ristretto, quel sistema di principii artistici cui altri, sommessi in teoria, spesso si permettevano di trasgredire.

« Alfieri si sentì spinto dal suo genio a dare una « tragedia all'Italia. Egli narra nella *Vita* quanto « negletti fossero stati i suoi studii, e come scendesse « nell'arringo letterario con nessun'altra suppellettile « quasi nell'intelletto, fuorchè il forte sentire. Egli « quindi non poteva a meno di accogliere quella qua- « lunque forma drammatica che i critici più rinomati « avevano stabilito in Francia per la tragedia, giacchè « il teatro tragico francese era il solo conosciuto « da noi, e giacchè Alfieri stesso in Inghilterra non « aveva punto meditato sopra Shakespeare. Trovati « in ciò pienamente d'accordo coi francesi i critici « italiani, egli non cercò se le loro leggi fossero « saviamente desunte dal teatro greco, ma bensì, « coll'altezza del suo ingegno, vide che erano male

---

cese. Mi limiterò a ricordare, come principalissimi fra quelli che ne hanno più diffusamente trattato, tra i critici d'altri tempi il VILLEMAIN *(Cours de littérature,* Lezioni XXXV, XXXVI, XXXVII); e tra i contemporanei il DEJOB *(Études sur la tragédie;* nel capitolo *La tragédie française en Italie et la tragédie italienne en France au XVIII et XIX siècle*).

« osservate, non solamente nell'ardito Corneille, ma
« anche in Racine e in Voltaire. *Poichè mi piace di*
« *sottopormi alle vostre leggi,* disse il fiero Astigiano,
« *vi proverò che nessuno più di me saprà onorare un*
« *giogo che stimo lodevole, niuno altro migliore cono-*
« *scendone, e volendovene pure uno. La tragedia de-*
« *v'essere semplice: ebbene, proscriviamo i vostri con-*
« *fidenti, scemiamo gli episodii, riduciamo il tutto allo*
« *sviluppamento d'un nodo. Se con maggiori ceppi che*
« *non ebbero io emulerò i vostri grandi, converrà di*
« *certo che mi diate il posto fra essi* ».

Sono parole che Silvio Pellico scriveva nel « Conciliatore » del 27 settembre 1818, e riassumono assai bene il giudizio, espresso o sottinteso, di tutti coloro che han riconosciuto l' innegabile dipendenza delle forme del teatro alfieriano da quelle del francese. Il sistema del nostro poeta avrebbe insomma la sua ragione e la sua intima unità in questa specie di puntiglio, in cui egli si sarebbe messo, di superare d'abilità meccanica i suoi modelli d'oltralpe, già levati a cielo per tale lor pregio [1]. Senza guardar troppo se il criterio de' suoi tempi fosse o no interamente sano, ma accettandolo in tutto, come giogo ben adatto a guidare un poeta, egli avrebbe soprattutto inteso di

[1] È a un dipresso ciò che ha voluto dire il Cantù, affermando che le regole erano state « consacrate dai francesi per amor di ordine e dall' Alfieri per amor del difficile ». (*Della lett. ital.*, *Esempj e giudizj,* cap. IX, § 4).

dimostrarsi un modello irreprensibile di sottomissione al giogo medesimo. Proposito, come si vede, molto superficiale; anzi, poichè le regole da lui così accettate erano nel teatro francese una meccanica tutta esteriore, non un organismo vivo, il teatro alfieriano non sarebbe stato che la servile contraffazione d'un galateo letterario discretamente capriccioso.

Ora, in primo luogo è necessario intendersi bene su ciò che riguarda il gallicismo artistico dell'Alfieri. Certo, molte delle forme ch'egli adottò per il suo teatro erano del sistema francese. Ma se ne togli i rari esempii di maggior severità in Voltaire, nel teatro francese v'erano non poche consuetudini che l'Alfieri, com'è noto, non accettò menomamente: l'amore come molla principale della tragedia, con tutto il suo corteggio di svenevolezze e leziosaggini; gli episodii, i confidenti, certe delicatezze o convenienze sceniche, l'artificiosità del dialogo. E certi lineamenti che si dicon comuni, spesso somigliano più per un carattere negativo che per altro. Confrontiamo, per esempio, l'atteggiamento dell'Alfieri e quello dei francesi rispetto alla storia. Così l'uno come gli altri non tengono alla riproduzione fedele del colorito locale, all'esatta ricostruzione dell'avvenimento; ma la somiglianza s'arresta qui. Chè il francese, proprio come gli scrittori del Medio Evo, trasporta i suoi costumi, le sue convenienze sociali, la sua etichetta, perfino il suo gergo di società e i titoli del suo tempo, in tutti i tempi e in tutti i luoghi, e francesizza e modernizza tutto.

L'Alfieri non riprodurrà esattamente fatti e costumanze, ma la metamorfosi che la storia subisce sotto le sue mani è tutta un'idealizzazione: è l'avvicinamento a un che d'astratto che non è mai realmente esistito, e non già, come nei francesi, ad uno stato concreto di cose, tanto più sconveniente al soggetto quanto più la sconvenienza doveva esser manifesta. Sono due falsità storiche, se pure la vaga riproduzione alfieriana può meritare il nome di falsità; ma l'una è anche una falsità estetica evidente, l'altra no, o infinitamente meno. Così la Trasfigurazione di Raffaello e la Maddalena del Béraud s'allontanano certo ambedue dalla precisione storica, chè nè l'una nè l'altra riproducono abiti e fogge dei Giudei; ma i manti che copron le spalle degli apostoli nel quadro del primo, col lor carattere generico di foggia da noi lontana per tempi e per forme, non urtan davvero quanto la *redingote* onde il Béraud ha vestito le sue figure.

Altre forme comuni al teatro francese e all'alfieriano, non implicano una dipendenza di questo da quello, perchè eran comuni anche a quei saggi di teatro classicheggiante che l'Italia aveva dato prima che in essa dominasse l'influenza francese; anzi, se si vuol risalire alle origini, pure suppergiù alla tragedia greca. Tale, oltre le famose unità, quella scarsezza di analisi psicologica nel graduale svolgimento delle passioni, e quella semplicità di trama, tanto diversa dalla ricchezza e dalla complessità de' quadri del teatro romantico. E certi altri procedimenti per

cui si segnalò la tragedia francese, come la concatenazione delle scene, la rinunzia ai prologhi e ad altre forme primitive d'esposizione, l'esclusione del fato come molla tragica e dell' intervento divino come mezzo di scioglimento: tutto ciò rappresentava per lo spirito moderno un progresso così inevitabile sulle altre forme di tragedia classica, che sarebbe stranamente ridicolo riconoscervi una prova d' imitazione nelle tragedie dell'Alfieri [1]. Dalla *Merope* del Maffei in poi tali caratteri erano stati assunti

---

[1] Eppure un critico come il Villemain, per mostrare l'intima conformità della tragedia alfieriana con la francese, potè insistere a lungo proprio su quella esclusione del fato, su quell'abolizione d'ogni commercio fra Dei e uomini, comuni ai due teatri, nella trattazione d'argomenti mitologici greci (op. cit., Lezione XXXV). Gli è che dai suoi ragionamenti appar chiaro, come per lui il fine più alto d' una tragedia d' argomento greco non fosse la rappresentazione d'un fatto greco, preso come dato storico e spiegato con le ragioni psicologiche che realmente dovettero produrlo, bensì la riproduzione della forma greca di tragedia, la resurrezione del sentimento lirico che aveva animati i tre grandi tragici dell'Attica nello scrivere i loro drammi. Ora, con questo modo di vedere, il Villemain si metteva in un campo totalmente rettorico: quello in cui l'Alfieri mise il piede allorchè, esausto in lui l'artista, restò scoperto l'erudito che sotto di quello s'era lentamente andato formando, e produsse l'*Alcesti*. Il sentimento del fato potrà solo essere attribuito ai personaggi, e sarà un elemento storico e psicologico, ma non potrà mai divenire il sentimento soggettivo di cui un autore moderno

anche dalla tragedia italiana, e sarebbe stato uno strano e capriccioso sforzo dell'Alfieri il rinunziare a norme che ormai non spettavano più a questo o a quel teatro, non erano più prova del gusto di questa o quella nazione, ma conquiste stabili del progresso artistico e del buon senso.

Preso nel suo insieme, e considerato qual esso oggettivamente è, a prescindere dagl' incitamenti teorici o pratici di questo o quel predecessore che possano aver concorso alla sua genesi, il teatro alfieriano è tutt'altro che identico al teatro francese. Prova ne siano, per chi di tale dissimiglianza non sapesse rendersi conto, le tempeste che suscitò fra i letterati ed i pubblici d' Italia l'apparizione delle tragedie di Alfieri [1]. Ha dimostrato il Bertana nella sua dotta monografia sul nostro

---

possa sinceramente animare la sua creazione; e tanto meno potrebbe ricorrere a quel commercio fra gli Dei e gli uomini un poeta che non intendesse annullare totalmente nella sua opera ogni carattere drammatico. Quel che poi è davvero curioso, è che il Villemain ha incominciato a parlare dell'Alfieri rimproverandogli di essere un poeta tutto personale e niente oggettivo: più lirico, cioè, che drammatico!

[1] Sulla poco lieta accoglienza per parte dei letterati e dei giornalisti alle prime tragedie da lui pubblicate, vedasi il recentissimo scritto del BERTANA: *Sulla pubblicazione delle prime dieci tragedie dell'Alfieri*, nella *Raccolta di studii critici dedicata ad A. D'Ancona* (Firenze, Barbera, 1901).

teatro del secolo XVIII [1], come in Italia, nel momento in cui sorgeva l'astro alfieriano, già da un secolo si era andata spargendo l'imitazione francese, insinuandosi prima con una certa timidezza ed esitanza, poi con maggior sicurezza e in maggiori proporzioni, fino a dilagare completamente per tutto, colla totale signoria, sulle nostre scene, di traduzioni e imitazioni dal francese. Ora, se la tragedia dell'Alfieri fosse stata modellata perfettamente sul tipo che gl'Italiani erano ormai assuefatti a contemplare come l'ideal perfezione tragica, o ne avesse di poco differito, non si capirebbero le dispute, le censure, le critiche, le satire che si scatenarono sul capo dell'autore, e non per lo stile soltanto. Gli è che la sua tragedia, non meno che a lui, parve cosa assai nuova al pubblico che se la vide presentare. Nè tale impressione dovè essere troppo effimera. Dopo la morte dell'Alfieri, l'Accademia Napoleone di Lucca bandì un concorso a premii per il migliore studio sulle novità introdotte nel teatro tragico dal grande allora estinto; e la Memoria premiata con la massima ricompensa fu quella del Carmignani [2], la quale è un confronto continuo della tragedia alfieriana con la francese (e, si noti, principalmente con quella di Voltaire), considerate come due forme di teatro assai

---

[1] Nel *Supplemento IV* del *Giornale storico della letteratura italiana.*

[2] Pubblicata col titolo *Dissertazione accademica sulle tragedie di V. A.*

diverse. Al Carmignani, che deprimeva il nostro per esaltare i francesi, rispose un altro avvocato, il Marrè, esaltando invece l' Alfieri (proprio « dei Galli a danno »!); e, ciò che a noi importa, considerando anch'egli i due teatri, sebbene con fine opposto, come due forme ben distinte fra loro [1]. Si biasimava o lodava il poeta d'essersi straniato dai francesi, ma che straniato se ne fosse non si dubitava.

---

[1] La voluminosa risposta del Marrè ha per titolo: *Vera idea della tragedia di* Vittorio Alfieri, *ossia: La dissertazione critica sulla tragedia di* V. A. *dell'avv.* Giovanni Carmignani, *professore di Diritto Criminale nell' Università di Pisa, coronata dall' Accademia di Lucca li 18 maggio 1806, confutata dall'avvocato* Gaetano Marrè, *professore di Diritto Commerciale nella Regia Università di Genova.* Genova, 1817.

Il Marrè stesso prese poi parte l'anno seguente a un concorso, bandito dalla Reale Accademia delle Scienze di Torino, per una dissertazione sulle tragedie di V. A., specialmente considerate rispetto alla critica dello Schlegel. La sua Memoria, che è o vorrebb'essere una confutazione del criterio tedesco, contrassegnata col motto: *Tenet insanabile multos scribendi cacoethes*, ebbe l'onore d' una lode speciale, unica palma in quel concorso. Nessuno dei lavori presentati fu tenuto degno della medaglia d'oro promessa. Presidente dell'Accademia era allora Prospero Balbo. — L' una e l' altra opera del Marrè sono, del resto, cose di poco valore, e assai inzuppate di pedanteria: critica implicita perfin nella lode che cortesemente il Pellico volle rivolgere al Marrè in una recensione alla *Vera idea* apparsa nel *Conciliatore* del 9 settem-

Ho citato questo fatto come dei più caratteristici, e perchè la polemica tra i due avvocati fu, com'era da prevedersi, delle più loquaci che si combattessero. Ma, a volersene prendere il gusto, di tali testimonianze ci sarebbe da empire parecchie pagine.

Tragedia alfieriana e tragedia francese incominciarono a parere addirittura tutt' una cosa quando trionfò la forma del dramma romantico. Tra questo e il teatro francese, quello dell'Astigiano si trovò un po' come quei lontani sobborghi delle grandi città, i quali serrano il cuore del contadino che ci arrivi dall'aperta campagna, cui par di sentirsi già oppresso dalla grave atmosfera cittadinesca; e son guardati con disprezzo dal cittadino, che fastidisce la loro aria rustica e paesana. Era sembrato una stranezza insolitamente ardita ai gallicizzanti puri; trionfante il romanticismo, fu messo a fascio col teatro francese e investito dalla stessa ondata di sprezzo (1).

---

bre 1818. « È lodevole, » dice, « il sig. avv. Marrè d'aver assunto di provare con l'applicazione di tutti i precetti dell'arte, che niuno più d'Alfieri agli altri suoi pregi ha anche aggiunto quello che dai precettisti è maggiormente vantato, l'adempimento delle loro regole ».

(1) Una lodevole eccezione, e di gran peso, costituisce il giudizio che dell'Alfieri dà il Sismondi, nella sua opera *De la littérature dans le midi de l'Europe* (vol. II, p. 437 e segg.). Fra le altre cose egli osserva anche quella diversità nel modo di trattar la storia, che corre tra l'Astigiano e i Francesi, quantunque l'uno come gli altri non si attengano alla realtà dei fatti e dei costumi.

E certo, il teatro romantico era fondato su principii così diversi, seguiva strade tanto nuove, che si capisce come spontaneamente venisse fatto ai suoi apostoli di separarsi da tutto ciò che romantico non era, abbracciando questo tutto con una comune denominazione. Ma non dovevano dimenticare che di questo complesso, promiscuamente designato, l'unità era costituita anche, ed in gran parte, da caratteri negativi. « Per tragedia classica e scuola vecchia s'intendono i Greci, i Francesi e gl'Italiani », esclama il Foscolo nel suo discorso *Sulla nuova scuola drammatica in Italia* (1). « Or, havvi somiglianza alcuna tra i teatri di questi tre popoli? Non sarebbero invece tre scuole al tutto distinte? »

Ma la parola trascinava il pensiero: l'abitudine di coinvolgere nel nome di classici tutti i teatri non romantici finì col far sembrare quelli una cosa sola. E tanto più era naturale che ciò accadesse in quei tempi di riforma, in cui, concentrata tutta l'attenzione sulle nuove idee, si vedevano solo colla coda dell'occhio, o non si vedevano più affatto, non dico le sfumature per cui le forme non romantiche digradavano l'una nell'altra, ma neanche ciò che in esse v'era di più sostanzialmente diverso. Alla confusione contribuiva pure un altro fatto. Scuola romantica e non romantica si distinguevano per un criterio materiale così netto, così manifesto agli occhi d'ognuno, così facile

(1) *Prose letterarie*, vol. IV.

ad essere applicato, che naturalmente dovevano passare in seconda linea tutti gli altri criterii d'un ordine più astratto, e dovea finirsi col giudicare e classificare in base a quello soltanto. S'intende che parlo delle famose unità. Una tragedia o ubbidiva ad esse ed era classica, o si ribellava ed era romantica; come cercar poi più oltre distinzioni e sottodistinzioni sottili, dopo averne applicata una tanto ovvia e tanto comoda? Così il volgo non vuol capirne di classificazioni delle razze umane e delle specie animali, che non sian fondate sui caratteri più appariscenti; e chiama Moro tanto l'abissino che l'ottentotto, e pesce così il delfino come il tonno. E andate a parlargli di sezione dei capelli, d'indice cefalico, di oviparismo, di viviparismo, o che so io! Ora, di tragedia il volgo propriamente detto non se ne occupava, ma il pubblico non è certo composto tutto di letterati; e i letterati son poi uomini anch'essi, coll'aggravante che talora non solo non vedono ma non vogliono vedere, e la confusione delle idee non soltanto la subiscono ma la producono.

Quando dunque si dice che l'Alfieri accettò senz'altro la forma di tragedia che trovava, si afferma una cosa che non è punto la verità in tutto e per tutto, ma contiene la verità solo limitatamente e in un certo senso. E la verità, come con la sua solita acutezza ha accennato il De Sanctis [1], è che anche artistica-

---

[1] *Giudizio del Gervinus sopra l'Alfieri e il Foscolo*, nei

mente l'Alfieri ha avuto un suo tipo ideale di tragedia. Egli se lo è creato togliendo non dalla sola forma francese, ma dalle varie forme di tragedia classica, quel tanto che consonava meglio coi suoi fini, manipolandolo a modo suo per adattarlo perfettamente a quei fini, facendo spesso d'una pura teoria una costante pratica; accettando, insomma, una forma preesistente solo in senso negativo, in quanto non uscì da quel campo, individuato e determinato dal suo non esser romantico, che si è convenuto di chiamare la forma classica [1].

A chi consideri le cose in questo modo, non dovrà più sembrar sufficiente trovare l'unità ideale della tragedia alfieriana in quel superficiale puntiglio d'applicar le regole francesi meglio dei francesi stessi: puntiglio che a fondamento dell'opera artistica del grande Astigiano credeva di scorgere il Pellico, e credono di scorgere ancora oggi moltissimi critici. Sembrerà invece necessario il cercare quella ragione prima in qualcosa di più intimo e di più profondo.

Saggi Critici: «... nessuno amò più di lui la sua arte solo per l'arte; vagheggiò un ideale artistico di tragica perfezione; si formò un concetto *tutto suo* della tragedia, pose nei suoi tragici lavori ogni sua speranza di gloria e vi attese con amore e con coscienza».

[1] Mi piace ricordare che il REUMONT, nel suo libro: *Die Gräfin von Albany,* parlando incidentalmente del teatro di Alfieri, afferma aver questi preservato la tragedia italiana dal pericolo di divenir francese (p. 255).

E c'è davvero quest' intima e profonda unità estetica nella tragedia dell'Alfieri (1)?

Nel mio studio sulla poetica, ho mostrato come tutti i principii di cui questa si componeva avessero una stretta rispondenza col carattere e colla natura dell'Alfieri, e fossero da lui professati per codesta loro intima conformità con tutto lui medesimo. Ma, se pure que' principii costituissero da soli lo schema compiuto della tragedia alfieriana, nella mostrata corrispondenza non si avrebbe ancora quell' unità ideale dell'opera d'arte che noi cerchiamo; chè un temperamento umano può costituire un'unità reale, empirica, senza tuttavia costituire un'unità ideale ed estetica. Eppoi, come abbiam detto, fuori di quelle norme che l' Alfieri esplicitamente professò, e che riflettono i caratteri più originali del suo teatro, si estende un insieme d'altre consuetudini, regole, metodi, forme proprie del teatro classico in generale, di cui sarebbe assai ardua impresa dimostrare ad un per uno la rispondenza immediata con un tratto della natura e dell'animo del sommo Astigiano.

Per una doppia ragione adunque quell' unità ideale va cercata altrove. Essa, se c'è, dev' essere in qualcosa d' oggettivo, in un' idea primitiva che nel

(1) Il Gherardini, nelle note alla sua traduzione del *Corso di lett. dramm.* dello Schlegel, afferma aver l'Alfieri, quantunque in modo diverso dai greci e dai romantici, concepito la sua tragedia con una profonda unità estetica. Ma non dice in che cosa gli sembri di scorgerla.

progressivo concretamento del pensiero si rivesta di forme sempre a lei subordinate e da lei dipendenti: come la potenza racchiusa virtualmente nel germe della pianta, regola lo sviluppo di esso germe in un organismo completo, e si palesa nella forma del tronco, dei rami, delle foglie e de' fiori.

Un'unità in certo senso oggettiva, che salta subito agli occhi nell'opera alfieriana, e che è ed è stata sempre considerata come sommo pregio dell'uomo, anche da chi più ha voluto deprimere lo scrittore, è il fine morale dell'opera stessa [1]. Ma questo fine morale nella sua generalità, chi ben guardi, non è ancora un contenuto suscettibile di assumere direttamente e immediatamente una forma estetica.

---

[1] Lo stesso Monti, che aveva scritto di Alfieri al Rosini, esser egli « mancante di gusto nel verseggiare e il rovescio della natura nel dipingere le persone »; che aveva affermato, scrivendo a Mario Pieri, aver egli mancato di gusto, e aver « pregiudicato grandemente alla poesia e alla favella italiana », aggiungendo: « Guai al giovane che sel prende a modello »; lo stesso Monti, dico, riconosce la grandezza morale di lui, e conclude così nell'ultima lettera citata: « L'A. sarà conservato e venerato come una cosa sacra, che tutti temeran di toccare ». E giacchè sono a parlare di detrattori dell'arte alfieriana, ne additerò due che mi sembrano più notevoli degli altri, e perchè più recenti, e perchè la loro avversione all'Alfieri non può spiegarsi nè come una gelosia personale, nè come un malinteso e furente spirito di romanticismo: che sono, l'uno o l'altro sentimento, la causa degli attacchi feroci dovuti subire dal nostro autore, fino alla metà del secolo.

Poichè il principio etico non è un'idea, ma un giudizio, in cui entra l'elemento soggettivo; e la veste artistica può solo essere la corrispondenza oggettiva di due elementi oggettivi: l'idea e la forma. Se l'opera d'arte sarà tale da accordarsi e consentire colle affermazioni della morale, senza dubbio il suo pregio

---

Di que' due, l'uno, più moderato e ragionevole, è il Vicchi, che nel suo *Nuovo saggio del libro intitolato V. Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830,* rinfresca e rincalza tutte le censure mosse alla tragedia dell'Astigiano in altri tempi. L'altro, addiritura feroce e grottesco, è il Klein, nella sua *Geschichte des Dramas* (Leipzig 1869, vol. 6°, parte II). Egli dedica all'Alfieri e alla sua tragedia la bellezza, o la bruttezza, di trecento pagine, criticando spietatamente e stoltamente tutto. Neanche il *Saul*, che perfino i fulmini del Cantù avevan rispettato, si salva dalla sua rabbia. L'analisi di quella tragedia è una continua derisione del capolavoro alfieriano; e poichè il Sismondi aveva affermato essere la famosa tragedia concepita nello spirito di Shakespeare, il Klein, con villania e superbia tutta sua, esclama: « Diesen Geist auch nur zu fassen, reicht ein romanisches, sei es ein literarhistorisches, sei ein dichtendes Gehirn, nicht aus» (op. e vol. cit., p. 510).

Così il Vicchi come il Klein, riconoscono però l'elevatezza morale della tragedia alfieriana. E il duro tedesco, per cui, naturalmente, il teatro del poeta nostro è quasi in tutto e per tutto francese, fa le sue riserve appunto per ciò che riguarda l'elemento morale: « Wesentlicher unterscheidet sich Alfieri's Tragödie von der classisch-französischen durch den mannhaften Ernst einer beherzten auf die politische Bildung seines Volkes einwirkende Freiheitstendenz. In dieser Beziehung giebt sie den schärfsten Gegenstand zur französischen Hoftragödie ab. » (p. 348).

sarà maggiore per chi professa quella morale; ma una forma corrispondente in sè stessa al principio morale, come contenuto oggettivo, è un non senso. Non avremo dunque l'unità estetica ideale, se questo principio morale nella sua generalità non si sarà incarnato in una rappresentazione oggettiva, in un'idea. Orbene, nell'Alfieri questa oggettivazione del principio morale si può affermare con piena sicurezza che ha luogo: esso s'incarna per lui nell'idea della forte volontà. L'uomo padrone di sè e fortemente volitivo: ecco l'anima della sua tragedia, ecco l'immagine fondamentale che produrrà le forme e i tratti essenziali della sua produzione drammatica, ecco l'intima unità estetica del teatro di quel nostro sommo poeta [1].

La moralità oggettiva, che scaturisce di per sè dalla tragedia alfieriana, consiste in questo, che tutti sono pienamente responsabili di ciò che fanno, perchè fanno ciò che chiaramente e coscientemente vogliono. La tragedia è un contrasto di tali ferree e indipendenti volontà: contrasto tutto esteriore di forze, che non ne indebolisce nessuna in sè stessa. La perplessità intima che spezza il volere e toglie all'uomo la padronanza di sè, si può dir che l'Alfieri non la conosca se non in Saul, che è poi una natura malata. Nel parere sulla tragedia omonima ei ne riconosce quel carattere psicologico come un pregio. In essa,

---

[1] Cfr. anche BERTI, *La volontà e il sentimento religioso nelle opere di V. Alfieri*, in un volume di *Scritti varii*.

dice, « l'autore ha sviluppata o spinta assai più oltre che nell'altre sue, quella perplessità del cuore umano così magica per l'effetto; per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa. Questa perplessità è uno dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro. L'autore, forse per la sua natura poco perplessa, non intendeva questa parte nelle sue prime tragedie, e non abbastanza ha saputo valersene nelle seguenti fino a questa, in cui l'ha adoprata per quanto era possibile in lui ». Si aspetterebbe che nelle tragedie seguenti continuasse quest'uso della perplessità da lui riconosciuta fonte di grandi effetti teatrali. Ma che! Questo sforzo di arte che gli era riuscito nel Saul, personaggio eccezionale in tutto, e in cui la volontà era spezzata dalla malattia mentale, gli è assolutamente impossibile nelle altre, o riesce al poeta d'un effetto tutto contrario a quello che forse la riflessione del critico intendeva di produrre. I suoi personaggi non saranno più, è vero, quelle anime in cui vibra una sola corda, nel silenzio di tutte le altre: il loro animo sarà diviso tra due affetti contrarii; ma la volontà resterà inattaccata da questo contrasto. Non si dubita un istante che Agide possa non sagrificarsi per la patria, e Bruto I non condannare i suoi figli, o Bruto II non uccidere Cesare, quantunque nel loro animo non parlino le sole voci del dovere politico da compiere: sicchè la perplessità del sentimento riesce in fondo all' effetto d' illuminar più che mai la forza d' una

volontà, la quale, malgrado tutto ciò che vorrebbe contrastarla, non solo in forma di opposizione esterna d'un'altra volontà indipendente, ma altresì come nemico interno, non vacilla un istante. E il contrasto resta puramente sentimentale, senza accennar mai a divenir morale.

La volontà indipendente è dunque l'anima del teatro alfieriano. E presto vedremo come le forme, le regole, i metodi, i caratteri fondamentali di questo, siano tutti subordinati alla più efficace rappresentazione dell'uomo in quanto è creatura volitiva. Si dimostri pure che l'Alfieri di questo suo processo artistico non abbia avuto chiara coscienza; si dimostri che certi canoni e certi precetti dell'arte classica egli li accettasse per abitudine e per autorità. L'importante resta sempre questo: corrispondevano essi al fondamento ideale del suo teatro? e li avrebbe egli accettati se ne fosse stato costretto a una forma d'arte incapace della rappresentazione artistica di quel contenuto?

Che i caratteri del teatro classico in generale potessero convenire alla rappresentazione della volontà, dovrà, anche a priori, apparir meno strano, se si pensi come le forme del tutto opposte, del teatro romantico, erano state generate precisamente da uno spirito e da un contenuto del tutto opposto al contenuto alfieriano.

I caratteri principali del cosiddetto spirito romantico del teatro, possono riassumersi in questo:

che esso sostituì l'analisi alla sintesi, la ricerca delle causalità alla semplice rappresentazione del fatto, il *quare* al *quia*. Essenza della creazione artistica non fu più la composizione di elementi reali in un tutto ideale, rispondente a certi desiderii, a certe tendenze dell'animo umano, e di cui non esiste che l'idea in noi senza che la natura ce ne offra la forma; ma si prese il fatto naturale qual esso era, e si pose tutta l'arte a scomporlo ne' suoi elementi genetici. Il godimento estetico non fu più fondato sulla corrispondenza d'una forma rappresentata, a un ideale cosciente, ma nella rivelazione di questa o di quella verità psicologica particolare da noi sentita solo virtualmente nel nostro carattere, nella scomposizione d'un tutto da noi diverso in tanti elementi accordati uno ad uno con la nostra anima, sì da farci comprendere la ragione e la spiegazione di quel tutto. Non più l'ammirazione per una bella idealità contemplata nel suo complesso, ma la sodisfazione di penetrare un tutto interessante, anatomizzarlo, seguirne la genesi, raccogliere da questa contemplazione analitica il sentimento della vasta complicazione delle causalità onde dipendono i fatti umani. E in quest'accurata ricerca, ecco che quel tutto omogeneo ci si scompone in una serie eterogenea di elementi. L'uomo si smaschera e ci mostra le intime latebre del suo essere; dietro il buono s'appiatta il cattivo, accanto alla fermezza vacilla la debolezza, sotto il coraggio s'annida tremando un'ombra di viltà. Non c'è splendore così forte che in quella spietata analisi non veda spegnersi

qualcuno de' suoi raggi; e quel complesso di elementi così analizzati appare non indipendente, non spontaneo, non libero. Là ne vedi uno generato dal pregiudizio del tempo, là un altro che è dovuto al costume di quel paese o di quel popolo, là un altro ancora cui ha prodotto il fanatismo religioso: l'analisi psicologica si amplia e si confonde nell' analisi etnica e storica, e il costume storico e il colorito locale divengono tratti essenziali del dramma romantico. Nè esso trascura le influenze che esercita sull'uomo il mondo inanimato che lo circonda e le forme fondamentali dello spazio e del tempo. Onde la rappresentazione del nudo elemento umano s'arricchisce e s'allarga nella rappresentazione della natura, e la riproduzione dei luoghi assume una grande importanza come di una causa influente sulla determinazione dei caratteri e degli atti umani; e lo svolgimento dei fatti si estende nel tempo, a mostrare l'influenza che il correr dei giorni, dei mesi, degli anni, esercitan sull'animo nostro, sulle nostre passioni, sui nostri affetti ([1]).

([1]) Il Manzoni, per esempio, a proposito della lunga durata della tragedia e del cambiamento che in tale lungo tempo può aver luogo nell'animo dei personaggi, dice che tutto ciò somministra un mezzo d'eccitar l'interesse « dando luogo a dipinger.... la potenza delle cose esteriori sulla volontà » (Lettera allo Chauvet); e tra i vantaggi della tragedia scrupolosamente fedele alla storia, annovera quello di poter mostrare « l'efficacia dei fenomeni esteriori sul-

Ancora, poichè in natura le cause degli avvenimenti non hanno preferenze per un ordine di fatti piuttosto che per un altro, nulla è reputato indegno di entrare a far parte del quadro drammatico: l'avvenimento familiare, l'umile particolare domestico, la circostanza prosaica, tutto è legittimamente ammesso, perchè tutto ha il suo posto e la sua importanza nell'ordine complicato delle cause onde risulta la totalità rappresentata. Nè il ceto sociale del personaggio conferisce a questo un maggiore o minore diritto ad esser soggetto di tragedia, secondo che è più o meno elevato. Tutta l'umanità è campo ugualmente fertile per l'osservazione psicologica, dappertutto v'è il materiale necessario alla costruzione della realtà. Non c'è uomo, per quanto umile, che non abbia il suo significato, il suo valore nell'infinita catena degli esseri di cui il mondo è formato. E in quest'avvicinamento alla realtà la forma del dramma abbandona naturalmente quel suo carattere di elevatezza ideale, per divenir più mossa, più libera, più pieghevole, più aperta a tutte le idee, meno schifiltosa di esprimere col suo nome qualunque oggetto per umile e basso che sia.

Questi i tratti fondamentali del dramma romantico, in quanto almeno si discosta dal classico, e la loro intima ragione di essere.

---

l'anima del personaggio » (ibid.). E lo Schlegel già aveva considerato il cambiamento di luogo e di tempo nel dramma, come una profonda bellezza: « vorausgesetzt dass sein Einfluss auf die Gemüther mitgeschildert ist » (*Dram. Litt.*, lez. XII).

Ora, questa forma poteva adattarsi alla rappresentazione della volontà umana, come idea in cui si concretava per l'Alfieri il principio morale? No; ond'è ch'ei doveva rimanere fuori del terreno romantico, o, in altri termini, restar nei limiti del teatro classico.

Lasciamo stare il modo con cui egli poteva concepire filosoficamente la volontà rispetto al determinismo o al liberismo. Questa sua concezione non riguarda l'arte: essa è un antecedente filosofico, non un contenuto estetico. Il contenuto è la forte volontà come fenomeno innegabile, apparente alla coscienza comune, capace di caratterizzare un uomo; è una disposizione a voler fortemente e indipendentemente; è un fatto psicologico come la paura, come il coraggio, come la debolezza: che si possono artisticamente rappresentare in tutta la loro intensità, senza punto ricercare le cause fisiologiche e psicologiche da cui abbiano origine.

Or tale rappresentazione della volontà, o, in concreto, la rappresentazione di uomini di forte volontà, richiedeva tali casi in cui essa si manifestasse integra, forte, refrattaria alle modalità dell'ambiente, indipendente dalle circostanze di tempo, di luogo, di costume locale, di momento storico. In altra parte di questo volume (p. 145-152) credo aver dimostrato come il *Saul* sia l'unica tragedia dell'Alfieri in cui ha luogo un certo sentimento della natura inteso alla moderna, ed ha luogo per il solo personaggio di Saul: è l'uomo debole, oscillante, disgregato, incapace di volere, che ha perduto la sua salda e indipendente personalità,

e sente influire potentemente su di sè i fenomeni della natura che lo circonda. Per una ragione opposta a quella che ha prodotto nel *Saul* un tratto schiettamente romantico, mancano le forme del romanticismo nelle altre tragedie alfieriane. Metter l'uomo sullo sfondo delle epoche, dei paesi, dei costumi; circondarlo d'una natura influente su di lui; diluire i fenomeni della sua anima nel tempo, disperderli nella varietà dei luoghi: è un distrugger l'impressione che la sua forte volontà sia destinata a produrre. Il dramma romantico preferiva i casi in cui l'azione e il carattere dei personaggi derivasse direttamente da questo mondo complesso di causalità che esso si proponeva di analizzare; l' Alfieri doveva naturalmente prediligere quelli in cui la causa diretta dell'azione fosse tutta nell'elemento umano, nella volontà della sua creatura. Alle cause prime, al mistero cioè della natura, non arrivavano, e non potevano certo arrivare, nè gli uni nè l'altro. Ma gli uni, per rendersi una ragione di quei rami che sorgevano qua e là dal terreno, senza un'unità apparente, dovevano profondar l'analisi nelle radici, e ricercare l'intima origine di ciò che appariva misterioso al loro sguardo; l'altro vedeva sostenuta la bella unità del suo albero da un robusto tronco che dava di per sè sufficiente ragione di ciò che appariva alla vista, e si fermava a ritrarre quello. Chè rappresentare una forte volontà è appunto rappresentare una disposizione dell'animo le cui cause sono ignote, nel momento in cui essa si manifesta come una forte unità; e rappresentarla guardando non

quel che non può vedersi, vale a dire ciò che l'ha prodotta, ma quel che essa alla sua volta produce, cioè gli atti. Non è la ricerca del come e del perchè quell'uomo sia così; è la rappresentazione ch'egli è così, e quindi opera così.

L'analisi psicologica, con tale materia, è naturalmente assai ridotta. L'uomo incerto, in preda a molteplici affetti, passivo in mezzo al loro giuoco e ancora ondeggiante, mostra tutte le sue facce, tutti i lati del suo carattere, tutti i germi delle più varie tendenze racchiusi in lui. Accanto a ogni manifestazione d'una qualità del suo animo spunta quella d'una qualità contraria, e questi elementi discordanti emergono o sono sommersi a vicenda a seconda del fluttuar delle passioni. Ma nell'uomo che è giunto allo stadio d'una forte e calda volontà, s'è stabilito l'equilibrio. Il suo carattere s'è irrigidito, i suoi tratti predominanti si sono composti in un tutto più stabile, e le voci delle varie passioni contrarie e discordi si perdono nel grido continuo ed altissimo di quel volere sovrano che va diritto alla sua meta.

E che parte avrebbe potuto avere in questa forma di tragedia un esatto colorito storico? Quello d'una mera ricostruzione archeologica, che risicava di non esser compresa dagli spettatori [1]. Giacchè in essa

[1] Questo rischio facile a corrersi da una riproduzione storica erudita, è stato riconosciuto anche dal CATTANEO nel suo *Saggio sul D. Carlo dello Schiller e il Filippo di Alfieri* (Opere varie, vol. II).

tragedia la storia non entra come fattore psicologico, e non è scelto questo o quel popolo per mostrare l'influenza dei costumi, delle religioni, della stirpe, della civiltà, sull'animo umano. Una tale rappresentazione attenua l'effetto che la volontà del personaggio possa produrre sullo spettatore. Mentre questo agisce e s'infatua nella sua azione, appare di tanto in tanto dietro di lui qualcosa di superiore; ed è la faccia del suo secolo o della sua razza, che sorride a chi guarda, e gli dice: questo suo passo, questo suo gesto, son io che lo muovo. L'uomo come individuo volitivo si assottiglia, si dilegua, all'occhio di chi è preso in questa più ampia contemplazione; e non sembra quasi più altro che uno strumento di forze superiori. L' Alfieri vuole invece mostrare quella *pianta uomo*, ch'ei si gloriava nascesse spontaneamente in Italia più rigogliosa che altrove, come alcun che di forte e d'indipendente. E rappresenta l'uomo in ciò ch'esso ha d'eterno, in ciò che permane in lui attraverso le mutazioni dei secoli, in quel grande fondo psicologico di cui egli è perennemente padrone. È cosa che va al disopra della storia, è una ricostruzione dell'umanità ne' suoi fatti fondamentali e immutabili; che son poi quelli in cui tutti ritrovan sè stessi.

Che rimane allora alla storia, cui pure ricorre sempre l'Alfieri per le sue ricostruzioni ideali? Una parte che, poichè si fonda sur una illusione, potrebbe parer forse illegittima, ma che io non chiamerei tale se non quel giorno in cui l'illusione umana non esistesse più. Vo' dire che la storia gli serve per dare

maggior interesse ai fatti rappresentati. Strano, contradittorio perfino, in una tragedia che di storico ha talora soltanto i nomi de' suoi eroi; strano in una tragedia in cui la storia non serba, come nel dramma romantico suole avvenire, il suo svolgimento reale, i suoi lineamenti precisi, ed è poi falsata ne' suoi accidenti, generalizzata ne' suoi costumi, manomessa liberamente dal poeta perchè essa corrisponda meglio a una certa idealità sua. Strano, ma innegabile. Tutto ciò che sul palcoscenico fa e dice un personaggio di gran nome, suscita un interesse vivissimo, se pure si sappia che il personaggio stesso non solo non ha mai parlato ma neanche operato in quel modo, e non s'è mai trovato in quella situazione drammatica. Chè in quel momento l'illusione ci fa sembrare d'aver dinanzi la figura storica in carne e ossa, e la situazione nuova in cui essa è posta dall'autore appare come una situazione reale. Un grande personaggio storico, insomma, oltre ad essere una realtà, contiene quasi sempre in sè l' incarnazione d'un ideale; esso è una verità di carattere non solo storico ma altresì estetico, ed è quindi un nucleo già pronto per una creazione estetica più compiuta e perfetta che l'autore voglia tesservi intorno di suo. E l' illusione dello spettatore vi si presterà docilmente, solo che gli elementi di pura invenzione concordino suppergiù con l' ideale di cui la persona storica era, in certi suoi tratti caratteristici, una incarnazione; o, almeno, non ne discordino apertamente. La ripugnanza dello spettatore atta a distruggere l'illusione non è la

ripugnanza storica, riflessa, a ciò che si vede rappresentare, ma la ripugnanza estetica spontanea. E ben osservava il Cattaneo nel suo citato Saggio (pieno di buon senso e di acume e, quel che è più meraviglioso a que' tempi, di imparziale equilibrio), come ciò che sul teatro nuoce all'effetto non è ciò che si sa non essere avvenuto, ma quel che contraddice al concetto generale che si ha dei caratteri e degli avvenimenti storici [1].

Quando l'autore si mantenga entro questi limiti estetici, il personaggio storico, se pur discordante dalla verità reale, accrescerà sempre di molto l'interesse della tragedia, perchè rappresenta un ideale già in parte formato. Veder comparire sulla scena, mettiamo, Nerone, è come vedere un personaggio di cui l'autore colla sua arte ci abbia già fatti esteticamente innamorare; sì che il poeta avrà messo il suo edificio d'arte sopra una montagna, in cambio d'incominciarlo a costruire in rasa pianura. Di cosiffatta importanza estetica della stòria l'Alfieri aveva piena coscienza. Nel suo parere sulla *Rosmunda* scrive: « Credo... che sia anche mal fatto di volere interamente inventare il soggetto d'una tragedia; perchè il fatto non essendo noto a nessuno, non può acquistare quella venerazione preventiva ch'io credo quasi necessaria, massimamente nel cuore dello spettatore,

[1] Cfr. pure le giuste osservazioni del Gherardini contro le accuse dello Schlegel, nell'appendice alla sua traduzione del *Corso di letteratura drammatica*.

affinch'egli si presti all'illusione teatrale: e fermamente credo, quanto alla grandezza tragica dei personaggi, dover loro giovare moltissimo pria che mostrino o dicano essi di essere o di volersi far grandi, un certo splendore del nome che per essi già dica che il sono e che esserlo debbono ».

D'un'altra ragione che più che mai l'ebbe a spingere a cercare i suoi avvenimenti in grembo alla storia, vedremo tra poco.

Le unità di tempo e di luogo! Regole di pura meccanica, è vero, se si considerino in astratto o nella loro rigida e pedantesca determinazione. E nella loro forma precisa rappresentano innegabilmente un'accettazione dell'Alfieri per puro rispetto all'autorità. Ma consideriamole largamente, come aventi radice nella poca importanza ch'ei doveva dare nella sua tragedia allo scorrer del tempo e all'influenza e varietà dei luoghi, e vedremo che quell' accettazione è in fondo coordinata anch'essa indirettamente all' unità ideale ed estetica della sua tragedia.

La ristrettezza del tempo era catena insostenibile ai romantici. Il teatro doveva per essi riprodurre lo svolgimento reale delle passioni considerate nel loro divenire; e le passioni effettualmente si formano a poco a poco, sotto l'azione di mille cause che non agiscono certo tutte insieme, nè, anche considerate ognuna da sè sola, in un sol giorno. L'azione del tempo nell'universo è una delle condizioni della realtà, e tutta la realtà doveva esser rappresentata nel dram-

ma. Ma la tragedia alfieriana ha per antefatto il formarsi della passione, e incomincia quando questa è divenuta volere. E di tale volere, ogni trascorrer di tempo che ne alteri o ne attenui le forme, rappresenta una menomazione, una soggezione. L'uomo giunto allo stadio alfieriano del forte volere, ha tutte le sue ragioni in sè, nel suo carattere, nella sua volontà incrollabile; mentre l'azione del tempo sull'andamento dell'universo è un po' un'altra figura che s'appiatta dietro l'attore, e ci mostra sorridendo i fili ond'egli ha legate le braccia e guidati i gesti. Non c'era dunque per l'Alfieri la ragione che spingeva di necessità i romantici al tempo illimitatamente esteso. Chè anzi, esclusa dalla tragedia l'azione sull'uomo dell'elemento estraumano, e del caso sugli avvenimenti, era naturale che quella meccanica di forti volontà contrastanti a cui essa si riduceva, giungesse al più presto a una catastrofe. Per di più militavano a favore della brevità del tempo le ragioni che, per quanto se ne dica, rendono preferibile, come azione teatrale, un'azione di breve durata ad una assai lunga.

Nei tempi di reazione l'eccesso è scusabile e poco meno che necessario, ma che nell'esaltare i pregi della loro forma, anche come forma astratta, i romantici esagerassero, è pure fuor di dubbio; ed è innegabile ch'essi venissero a stabilire una specie di regolarità a rovescio, quando non ammettevano tragedia possibile senza che l'azione durasse almeno un mesetto. Del pari esageravano quando sostenevano che

la libertà temporale nell'estensione della loro tragedia non andasse mai, per quanto spinta a limiti estremi, a danno della verisimiglianza, e non presentasse proprio nessun inconveniente. Dio mi guardi dall'accennare, sia pure di volo, gli argomenti che a difesa della propria forma si adducevano da una parte e dall'altra. Ma uno sguardo generale alla questione, con la calma di chi considera le cose a tanta distanza, or che classici e romantici sono nomi quasi ugualmente stantii, non possiamo fare a meno di gettarlo. I classici, che con la regola dell'unità di tempo venivano ad ammettere che l'illusione umana potesse vedere, nella durata reale dello spettacolo, rappresentato un tempo immaginario non più lungo di ventiquattro o al più trentasei ore, avevano torto marcio. Ma i romantici che di quell'elasticità d'illusione, ammessa in modo curiosamente limitato dagli avversarii, volevano invece farne addirittura qualcosa d'indefinito, non avevan neanche tutte le ragioni. « Se in un fiasco d'un boccale io riesco a farci stare un bicchiere più di tale misura », diceva il Porta nella sua bella epistola sul Romanticismo, « ho fatto tale prodigio che riuscirò a farci entrare tutto il lago di Como e magari tutto il mare » [1]. Grazioso sei, non giusto, o impareg-

---

[1] Perchè se in d'ona fiasca d'on boccaa
L'è assee brava, madamm, de fagh sta dent
Mezza zaina de pu del mesuraa,
La po anch vess capazza istessament
De faghen sta ona brenta e, se ghe par,
Magara el lagh de Comm, magara el mar.

giabile poeta meneghino, che vieni a negarmi ogni gradazione nella docilità dell' illusione umana. La quale, più che a un fiasco, la paragonerei (giacchè siamo all'osteria restiamoci) a un otre elastico, che può contenere, sì, molto più liquido di quello che le sue dimensioni normali non comporterebbero, ma non indefinitamente; e si sente tanto più a suo agio quanto meno si sforza, e se si vuole sforzar troppo, scoppia.

Per non cadere nel torto, i romantici avrebbero dunque dovuto confessare che nel loro dramma qualche difficoltà d'illusione poteva talvolta sorgere, pur avendosi in massima un bel compenso nella possibilità d'allargare il quadro rappresentato a una ricchezza di particolari e a una complessità di elementi che la stretta cornice classica avrebbe rigorosamente impedito. Della quale ricchezza e della quale complessità, poi, essi esageravano anche la portata e il grado possibile a raggiungersi in una rappresentazione teatrale, quando addirittura s' illudevano di poter riprodurre nelle sue cause molteplici tutto un avvenimento per lungo e complicato che fosse, non sopprimendo proprio niente altro che il non significativo, l'accidentale, il contingente. Una rappresentazione ridotta a tre o quattr'ore di durata non poteva essere che una potente semplificazione, uno sviluppo di poche situazioni principali, da cui non l'insignificante soltanto doveva essere escluso. E quello che non poteva certo rappresentarsi che ne' suoi effetti, lasciandone nell'ombra la lenta azione, era appunto lo scorrer

del tempo; il quale agisce sull'animo umano a poco a poco, nella successione continua dei momenti, non a tratti e in momenti determinati: quello scorrer del tempo che, proprio per questa sua efficacia psicologica intima, era invocato dai romantici come necessario alla rappresentazione drammatica (1).

Che se, per non trascurar nulla di ciò che nella lunga trama di fatti presa a trattare aveva la sua importanza, gli autori romantici cacciavan tutto nel quadro dell'opera loro, dimenticavano spesso d'essere autori di teatro e facevano drammi non rappresentabili tutti interi: difetto questo il più comune nelle produzioni di Shakespeare, di Schiller, di Goethe, per non menzionare che i sommi. Noi poco lo sentiamo perchè nella lettura scompare; e le impressioni accumulate nella lettura e ruminate lungamente nell'animo suppliscono poi colla loro reviviscenza ai vuoti che nella rappresentazione teatrale, piena per necessità di tagli e di soppressioni, vengono ad interporsi fra le varie parti dell'azione (2). Ma il difetto nelle opere prese in loro stesse c'è, a meno che non si voglia chiamar pedanteria il dire difetto d'una produzione fatta pel teatro, il non potersi rappresentare sul teatro che deformata e contratta.

---

(1) E che, di fatto, non era possibile neanche materialmente rappresentare, ed era supposto, quindi, nell'intervallo tra un atto e l'altro.

(2) Vedi anche su ciò qualche buona osservazione del Gherardini (op. cit.).

In conclusione, senza pretender davvero di dare, in linea generale, il torto ai romantici, mi par chiaro che anche nel loro metodo non fossero proprio tutte rose senza nessuna spina; che le convenienze formali del teatro urtassero col loro ideale d'arte più che con gl'ideali classici [1]; e che insomma il torto e il diritto questa volta neppure potessero dividersi con quel taglio netto che il Manzoni non vedeva possibile nelle cose umane, ma che, bisogna pur dirlo, credette di vedere quando si trattò di teatro classico e romantico.

Di ordine più esclusivamente negativo son le ragioni per cui l'Alfieri dovè accettare l'altra delle due unità classiche. Al mutamento dei luoghi, e qui i classicheggianti malgrado tutti i loro raziocinii avevan ancora torto marcio, l'illusione dello spettatore s'adatta molto meglio che non allo scorrer del tempo. Già vi è molto più preparata, dal momento che ha ammesso di veder rappresentare dal teatro un luogo che non è quello che realmente vede, e quindi la scena non è più per essa una realtà e il mutamento è un semplice passaggio d'un'illusione in un'altra perfettamente simile; e poi l'apparato scenico mutato prende i sensi, e i sensi trascinano

---

[1] Il Pindemonte, nel suo secondo discorso sulla tragèdia, premesso all' *Arminio*, riconosce i difetti della forma romantica, e conta tra gli avversarii di essa, nella patria stessa di Shakespeare, nientemeno che Hume, Milton e Addison.

con sè l'immaginazione. In quanto dunque trasportava l'azione d'un luogo in un altro, il teatro romantico, a meno che non cadesse in quell'esagerazione di spezzatura e di cambiamento continuo di cui è esempio insigne il *Goetz von Berlichingen* di Goethe [1], non andava incontro a inconvenienti di sorta e acquistava sul teatro classico immensi vantaggi. I quali, solo, non dovevano allettar troppo l' Alfieri, i cui personaggi erano così indipendenti dalle circostanze esteriori e dall'influenza dell'ambiente, traevano la loro poesia così esclusivamente dall'interno del loro animo, assoggettavano tanto ogni cosa alla loro volontà, che il luogo in cui si trovassero diveniva un puro accidente, una contingenza di nessun valore intimo, o tutt'al più una mera convenienza materiale per lo svolgimento dell'azione. E quest' azione era alla sua volta tanto rapida, tanto semplice, da non richieder troppe di queste convenienze materiali. Del resto ricordiamoci che l' Alfieri l'unità di luogo la prese nel senso più largo; che, intesa nel senso più stretto, si permise di violarla tre volte, senza rimpro-

---

[1] In questo famoso dramma la scena cambia cinque volte nel prim'atto, dieci nel secondo, ventuna nel terzo, cinque nel quarto e tredici nel quinto. Alcune di tali scene sono di poche parole. Eccone, come saggio, una del terz'atto. — *Capitano:* Quanti sono in tutto? — *Soldato:* Centocinquanta — *Cap.:* Di quattrocento che erano! È terribile. Orsù, a cavallo subito, e diritti a Iaxthausen, prima ch'ei si riabbia e ci attraversi di nuovo la strada.

verarsene [1]; e se la necessità gli se ne fosse presentata, possiamo affermare che l'avrebbe violata una quarta senza scrupolo.

Quel contenuto fondamentale della tragedia alfieriana, a cui fin qui abbiamo visto come ben si convengano alcune delle forme classiche, è una concezione essenzialmente ideale dei fatti umani. Concezione esteticamente legittima, perchè ha una base nella realtà, e perfeziona questa secondo la tendenza sintetica, spiccatissima nel nostro sentimento, di raccogliere nell'uomo stesso le cause de' suoi atti. Solo che, bisogna convenirne, la realtà così concepita non è tutta quanta la realtà. A renderla letterariamente, era perciò naturale che non fossero adeguate le forme schiette della natura nella loro ingenua riproduzione. Ed ecco come la tragedia alfieriana conserva una perfetta coerenza estetica, quando assume, nel riprodurre la natura, la forma imitativa del dramma classico: essenzialmente ideale anch'essa, che segue cioè la natura parallelamente, ma non sulla stessa strada e allo stesso livello, bensì in una regione più elevata, in cui le forme naturali ricevono un certo perfezionamento ideale.

Allorchè la riproduzione del vero non può più proporsi come supremo fine la scrupolosa esattezza e l'efficacia realistica, essa cerca un'efficacia ideale.

---

(1) V. più sopra a p. 230.

E non importa allora se si allontani più o meno dalla schietta realtà; o almeno, il criterio per giudicarla non va più messo allora nella somiglianza rigorosa de' suoi procedimenti con quelli della natura, chè sarebbe un far rientrare questa in ballo, dopo che abbiam preso ad imitarla per vie diverse dalla sua. Esempio tipico di tale imitazione tutta ideale l'abbiamo nella musica. Anche restando in quel campo di essa che conserva i maggiori legami con la realtà, nel melodramma, certo è che il maestro che riveste di note un'azione drammatica, col solo fatto d'avere scelto la forma musicale per esprimere il contenuto e il significato poetico dell'azione stessa, ha rinunziato all'imitazione realistica. Ne nasce una forma tutta a sè, in cui la realtà è trasformata, mascherata, presa ne' suoi tratti più generali, colta sinteticamente in qualcosa di intimo, di essenziale, ma spogliata addirittura delle sue forme vere particolari. Ed abbiamo un gesto, una mimica, che non è affatto la mimica reale; un cantare insieme ne' duetti, nei terzetti, nei quartetti, che non è per nulla riproduzione d'un fatto reale; un'espressione collettiva di sentimenti nei cori, che, almeno in quella forma, non esiste niente affatto nella realtà. E, sia detto incidentemente, chi vuol sopprimere queste forme della musica come vecchiumi convenzionali, in nome del realismo, non pensa che il più atroce insulto che si potesse infliggere alla realtà le si è inflitto col far esprimere al personaggio i suoi sentimenti in musica. Quel realismo che torna ad accampar le sue pre-

tese, dimentico di quella sorta d'offesa originaria sorbita in pace, è un ben povero, gretto, illogico realismo, che merita gli si voltino le spalle; e per tenerselo caro e crederlo fonte di grandi bellezze anche in una musica, bisogna proprio esser maestri soltanto di musica.

Ma, tornando alla tragedia alfieriana, essa è dunque, come in generale la tragedia classica, un primo germe di forma melodrammatica, in cui le condizioni del vero non hanno conservato rigorosamente il loro aspetto, ma si sono modificate, alterate, o almeno semplificate in forme ideali.

In primo luogo, per non frastornare con bruschi richiami realistici l'idealità della concezione fondamentale, bisogna far dimenticare il più possibile all'ascoltatore che quei personaggi così poetici e così idealmente concepiti, sono poi uomini non solo nelle loro forti passioni, ma altresì, pur troppo, in tutti i particolari, fino ai più prosaici ed umili, dell'esistenza. Ed ecco come quei particolari della realtà, che già abbiam visto esser superflui quali agenti psicologici nella concezione della tragedia alfieriana, ci appaiono addirittura contrarii all'esplicarsi della forma imitativa in cui quella concezione è resa. Tutto ciò che richiama troppo la vita d'ogni giorno nella sua realtà prosaica e nella sua umile contingenza, tutto ciò che non è l'uomo nella sua intima essenza psichica, è bandito. È una forma d'arte difficile a ben comprendersi, o, per dir meglio, facile a criticarsi, poichè il criterio è tanto materiale e positivo: il confronto

col reale. Quanto è facile dimostrare, per esempio, che i personaggi dell'Alfieri non hanno mai nè fame, nè sete, nè sonno, nè caldo, nè freddo! Quanto è facile osservare che i personaggi stessi, sian pure re o principi, s'incontrano da solo a solo, senza pompa, senza seguito; non si fanno annunziare arrivando nella reggia altrui; entrano nel vivo del discorso o si congedano, senza formule di saluto o di commiato, senza insomma tutto quell'apparecchio e quel cerimoniale che in effetto non va mai disgiunto dagli atti importanti della vita pubblica e privata! Critiche che ognuno comprende e ognuno può applicare e ripetere con profonda convinzione; senza però riflettere che rimproverare all'Alfieri d'aver così sollevato i suoi personaggi in una sfera superiore, in cui essi sono ridotti alla loro intima natura, a quello che hanno di essenziale, è un fare una critica un po' simile a quella di chi condannasse la scultura greca per aver rappresentato nude le sue divinità.

Ma il personaggio così ridotto e semplificato e astratto dai particolari realistici, è ancora solo negativamente allontanato dalle condizioni della nostra vita quotidiana; è necessario quindi mettergli una veste che lo allontani da noi anche positivamente, e ce lo faccia contemplare come tale la cui disformità dall'esperienza comune sia aspettata da noi ed accolta con una certa fiducia. Ed ecco l'uomo rimosso nella lontananza dei tempi od innalzato sopra un trono. Il potere e l'antichità: son queste le due forme che, senza snaturarlo e lasciandolo perfettamente uomo nella sua

intima essenza, gli conferiscono perciò un certo che d'ideale anche nella sua realtà, che s'accorda benissimo con l'ideal forma in cui è psicologicamente concepito, e con l'ideal forma con cui è letterariamente riprodotto e rappresentato. E poichè un tale personaggio, lontano da noi per ceto e per epoca, risicherebbe di non suscitare un caldo interessamento, entra in campo come correttivo la storia o la leggenda; e il personaggio è scelto tra quei nomi illustri la cui sola menzione basta per suscitare e smuovere nel nostro animo un mondo di sentimenti e di affetti. Questa è l'altra via cui alludevo più sopra, per la quale la storia entra come elemento perfettamente organico in quel perfetto organismo estetico che è la tragedia alfieriana.

La quale finalmente, come ultimo tratto di riproduzione idealistica, si riveste d'un linguaggio sempre nobile ed elevato, aborrente sempre da espressioni e parole troppo comuni e volgari, assoggettato alle leggi ritmiche del verso. Il quale verso è una forma semimusicale d'imitazione del nostro discorso, e quindi altamente ideale: e conviene perfettamente alla natura intima del personaggio alfieriano. Esso non è in una tale tragedia una sfoglia d'oro che arbitrariamente rivesta un corpo d'altra materia, ma la superficie naturalmente aurea d'un corpo tutto d'oro anch'esso [1].

---

[1] Qui vorrei osservare come i poeti romantici siano spessissimo caduti nella contradizione di far parlare in

❦

Crediamo così d'aver mostrato come l'Alfieri, seguendo certi procedimenti artistici generali del teatro classico, in quanto che in sostanza esso rappresentava un'antitesi alle forme e allo spirito romantico, informava la sua arte ad un modello atto a rendere con la maggior efficacia il suo ideale, e subordinava e coordinava le forme della sua tragedia a una rigorosa unità estetica. Or tutto quello che con libera innovazione egli aggiunse o tolse alle forme che gli si offrivano dagli altri teatri classici, è uno sforzo per avvicinar più che mai la tragedia stessa alla perfetta espressione del suo fine morale astratto, divenuto un contenuto suscettibile di forma estetica col suo concretarsi nella rappresentazione della volontà. Nè c'è bisogno di fermarsi troppo a dimostrarlo. L'innovazione consistè essenzialmente, come vedemmo, nell'aver accresciuto la rapidità e la semplicità dell'azione. È il cammino della volontà umana più che mai denudato e scoperto agli occhi del pubblico. Niente epi-

---

versi con una tale prosaicità di contenuto, che gli attori spontaneamente cercano di far sentire il verso meno che possono. Lo Shakespeare ebbe il coraggio di alternare prosa e versi, secondo la nobiltà del contenuto e la dignità delle persone. I titani veri in certe piccolezze non ci si colgono!

sodii accidentali, niente intrecci complicati, niente ricognizioni, nulla che non derivi dal contrasto di quelle tre o quattro volontà pienamente maturate al principio dell'azione, e fatalmente e irresistibilmente correnti alla catastrofe. E la rappresentazione del mondo reale più che mai idealizzata, più che mai ridotta all'elemento umano appassionato e operante, con la soppressione d'ogni altra cosa; più che mai avvicinata a quella ideal forma imitativa onde la concezione ideale doveva rivestirsi. Del resto, che i tratti più nuovi dell'arte alfieriana siano una subordinazione di mezzi artistici a quell'unità estetica da noi scorta nella sua tragedia, ne è indirettamente una prova l'aver trovato la radice soggettiva de' principii da cui quel metodo deriva, nell'animo e nel carattere dell'Alfieri: il quale fu l' uomo che rivelò sempre la sua forte volontà appunto nell'insofferenza dell'indugio, nell'aspirazione furiosa d' un fine, nell'opera febbrile per conseguirlo.

Ed ora che cosa dobbiam dire dell'affermazione comune, che l'Alfieri, volendo esser poeta tragico, accettasse a occhi chiusi la prima forma di tragedia che si trovò davanti? Certo, è questo un modo assai comodo e spiccio di spiegarsi il suo classicismo. Ed è anche una spiegazione che ha una cert'aria di credibilità, sì perchè i procedimenti d'un artista han tanto d'incosciente che l'Alfieri per primo, forse, non avrebbe saputo dare della sua forma di tragedia una ragione piena, e sì perchè, intesa in un certo modo

e con le debite restrizioni, ha pure in sè una parte di vero.

Naturalmente, non di ogni forma della tragedia alfieriana si può dire che sia qual è perchè l'Alfieri, se anche non fosse mai stato ad un teatro e non avesse mai letto un componimento drammatico, l'avrebbe pure concepita proprio così. Nessuno potrebbe affermare senza far ridere, che egli si sarebbe fatta da sè una tragedia di cinque atti, od obbediente alle unità di tempo e di luogo (1). E anche in alcun caratteri più indeterminati c'è, com'è naturale, un certo adattamento dello spirito critico virtuale del poeta a una forma bella e fatta dagli altri. Ma l'essenziale sta qui: quella forma, nel tutto insieme, corrispondeva ai bisogni della sua arte. L'Alfieri non fece come uno che, avendo bisogno di una casa, si comperi la prima che trovi vendibile, e, bene o male, ci si ficchi dentro lui, la sua famiglia e la sua roba, standovi a disagio e costringendosi a una vita stentata, pur d'avere un tetto. Egli, è vero, non ebbe il tempo, e forse neanche il desiderio, di costruirsi una casa da sè; ma quella che si prese corrispondeva assai bene ai suoi intenti, e que' restauri

---

(1) Eppure, quanto all'unità di tempo, lo ha affermato il Bozzelli, nella sua opera *Dell'imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni:* «... A me sembra certissimo che se la indicata regola non avesse mai esistita (*sic*) nella memoria degli uomini, Alfieri l'avrebbe creata dal nulla senza punto averne il disegno» (cap. X).

che vi eseguì furon diretti ad accentuarne più che mai il tipo caratteristico. Non ne sarà risultata quella costruzione che forse, abbandonato interamente a sè stesso, avrebbe potuta ideare; ma neppure ci fu l'adattamento stentato e penoso.

II.

Contemplata la tragedia alfieriana nei tratti essenziali e fondamentali della sua forma, direi quasi nella sua membratura, viene spontaneo di domandarsi: ma questa membratura, che in molte sue parti si delineava già nel teatro classico, in ispecie nel francese, e può dirsi anzi l'esagerazione d'una forma che nella tragedia francese, se non tanto come pratica artistica certo assai spiccatamente come aspirazione critica, già si accennava e intravedeva, era animata dunque da uno spirito non nuovo neanch'esso, che avesse appunto prodotto le forme somiglianti della tragedia transalpina? L'anima di questa, il suo intimo contenuto, era forse un'anima simile a quella della tragedia alfieriana, che, con pari coerenza, con una così stretta continuità ed unità estetica, si fosse rivestita di quelle forme simili? È il teatro francese, insomma, un prodotto che possa in tutto considerarsi come precursore del teatro dell' Astigiano?

Chi volendo studiare direttamente e particolarmente la tragedia dei nostri vicini d'Oltralpe, parlasse d'un teatro francese in generale, senza distinguer fra loro produzioni diverse come quelle di Corneille e di Voltaire, di Racine e di Crébillon, cadrebbe in un errore pari quasi a quello da noi rimproverato

a chi, parlando di teatro classico, intendeva d'attribuire a tutti i drammi così qualificati una comunanza totale di forme e di caratteri. Pure, al nostro sguardo, che intende rivolgersi alla tragedia francese solo in quanto possa o no rintracciarvi l'esempio di quella unità estetica così profonda e radicale che lega il contenuto alla sua forma nel teatro alfieriano, l'insieme di essa tragedia si presenta a prima vista come un tutto così unico per certi caratteri fondamentali, che un discorso generico appare, almeno in principio, non solo possibile ma necessario; quando non si voglia, in una ulteriore considerazione dei singoli autori principali, ripetere per ognuno qualcosa di essenziale già detto degli altri. Corneille, Racine, Crébillon, Voltaire, per quanto tra sè diversi, han di comune questo, che il loro dramma è sempre, salvo qualche rarissimo caso, la rappresentazione d'un contrasto, d'una lotta psicologica interna.

La *Médée* di Corneille, l'*Oreste* e la *Mort de César* di Voltaire, sono forse le sole tragedie francesi, parlo naturalmente delle più famose, che possano chiamarsi quasi in tutto tragedie di volontà nel senso alfieriano; e di esse, due sono tolte dal teatro greco, hanno cioè un argomento e una trama che l'autore accettava, non creava. In tutte le altre, la posizione, sia del protagonista, sia dei principali attori, è un contrasto, una lotta intima di varii sentimenti; e il carattere tragico sta essenzialmente in questa penosa lotta e nell'alternativa che ne risulta. Il personaggio non ha mai una volontà maturata al principio della

tragedia, o almeno non l'ha così forte da giungere al suo fine senza trovare altri ostacoli da quelli che le vengano opposti esternamente. La volontà, o non c'è, o trova il suo impaccio nell'anima stessa che la nutre, o l'anima si sforza invano di nutrirla. E la catastrofe è raro che sia contenuta virtualmente in una posizione psicologica già ben determinata da principio. Essa non si prevede mai, perchè mai può prevedersi quel che il personaggio sarà divenuto alla fine della tragedia. Alla maggior complicazione esteriore delle trame, prodotta da riconoscimenti improvvisi, da rivelazioni inaspettate, da colpi di fortuna, che mutano l'andamento probabile e prevedibile dei fatti, s'aggiunge quest'incertezza, quest'oscillazione dei singoli attori da cui quella catastrofe dovrà venire. La tragedia alfieriana fin dal primo atto fa quasi sempre, se non prevedere, certo apparire il termine come un dilemma. Son due forze di cui o l'una o l'altra deve vincere: o io ammazzo te, o tu ammazzi me. E l'eccitamento del lettore è quello che aveva invaso l'autore: l'impazienza di giunger presto a questo termine, trascinati come si è dalla foga di quelle indomite volontà.

Leggendo una tragedia francese, spessissimo si è al quint'atto e non si sa ancora cosa mai potrà avvenire come scioglimento del nodo. Ogni personaggio è un'anima pronta a mutarsi, a cambiar direzione: spinto da due forze interne che se lo disputano e lo governano a vicenda, è come una foglia in balìa del vento. Tutt'al più, se è un personaggio

virtuoso, potrà ritenersi, per semplice convenienza a priori, che la voce della ragione avrà in fine un'efficacia un po' maggiore che non le altre; ma con quale stento riuscirà a vincere, e quanto l'autore e il lettore s'interesseranno più della resistenza che della vittoria! Poichè è appunto in quella resistenza, o almeno nella vittoria in quanto è non già violenta, sicura, assoluta, ma tortuosa, stentata, lenta, affannosa, l'essenza della tragedia francese. Corneille è stato chiamato il poeta della volontà, perchè i suoi eroi finiscono sempre o quasi sempre col far trionfare la volontà ragionevole. Ma sono appunto trionfi ben faticosi. E la volontà divien quindi in lui un intervento estremo, per arrivare al quale non si è meno dovuto lottare, e viene in campo più per dar modo di analizzare ciò che ad essa finisce col cedere, che non per farsi ammirare nella sua purezza ed integrità. Che cosa è in sostanza tutto il *Cid?* L'amore di Scimena e di Rodrigo, e le lotte che contro l'amore sostiene il sentimento del dovere. E l'eroe anche lì è interessante perchè in lui si svolge un processo psicologico tentennante e penoso, perchè presenta un complicato spettacolo di passioni cozzanti fra loro. Qualcosa di simile sono tutti i principali personaggi dell'*Horace*, del *Cinna*, del *Polyeucte*, e via discorrendo. Più generale ed assoluto ancora è il procedimento in Racine e in Crébillon, e in alcune tragedie di Voltaire. Che se alcuna volta non è di quella natura l'eroe principale, tale è però un altro o molti altri personaggi assai importanti. Così, Orazio

vuole; ma quanto contrasto in Camilla, che, per il cuore del lettore finisce coll'esser la vera protagonista della tragedia! E così, quantunque la si formi nel corso del dramma, ha certo una ferma volontà Poliuto; ma il vero protagonista della tragedia non è Paolina, lacerata dagli affetti contrarii pel marito, per il padre, per l'antico amante, e dai trasporti verso l'antica fede dei suoi antenati o verso la nuova del suo sposo? E nel *Brutus* di Voltaire, accanto al padre che vuole fermamente, non si svolge il contrasto tutto intimo di Tito fra l'amore e il dovere, che è, in fondo, il nodo di tutta la tragedia? E nell'*Atrée* di Crébillon, l'interesse tragico assai più che su Tieste non si raccoglie su Plistene, cui l'amore per Teodamia e l'ossequio pel creduto padre si contrastano miseramente fra loro? Ma non insisto in dar esempii, che, nel modo in cui m'è permesso di accennarli, non provano nulla a chi non conosca o non ricordi il teatro francese, e sono perfettamente superflui per chi ne abbia un' impressione fresca e vivace.

Ora è chiaro come questo carattere fondamentale, di dar la maggiore importanza agli svolgimenti delle passioni, al loro mutare, al loro alternarsi, al loro formarsi o languire; è chiaro come tutta quest'analisi psicologica costituisca un contenuto schiettamente romantico [1]. L' unità dell' uomo è frazionata: la

---

[1] Nei numeri 23, 24 e 25 del *Conciliatore* apparve un articolo firmato *E. V.* (Ermes Visconti), in cui l'autore

concezione dell'animo umano come qualcosa di finito in sè stesso, di semplice, di libero, questa concezione che potè rivivere più tardi negli eroi riboccanti di calda volontà della tragedia alfieriana, è colà, se non esplicitamente, certo virtualmente annullata. Ma aperto il campo all'analisi, se non si voleva restare a metà del cammino, bisognava spingersi il più oltre possibile: alla concezione romantica fondamentale dovevano corrisponder forme ad essa subordinate, cioè romantiche anch'esse. Sia analisi, ma analisi davvero e sino in fondo. Volete descrivermi tutta la genesi d'un sentimento? Risalite alle fonti; mettetemi l'uomo in un ambiente ricco, circondatelo di tutto ciò che nella vita realmente lo circonda; non escludete nè uomini nè cose: nulla, infine, di ciò che può esser radice o coefficiente d'uno di quei moti dell'animo che mi volete far capire appieno. E date a queste forze così disparate, così complesse, il tempo di operare. Fate, insomma, che la vostra rappresentazione mi riproduca nel modo più fedele ciò che nella realtà è il processo naturale del fenomeno psicologico.

Abbandonata la concezione semplice e sintetica della natura umana, è spenta anche la poesia, se questa non si fa rinascere dal concetto opposto a quello da cui prima scaturiva. La poesia del cielo sta nell'ingenua credenza della femminetta che lo dice

---

cercava di fissare bene i caratteri del Romanticismo; tra i quali annoverava il contrasto della passione col dovere, con le conseguenti lotte, rimorsi, ecc.

il manto della Vergine trapunto di gemme, o nel calcolo dell'astronomo che allontana da noi e fra loro quei punti luminosi di milioni di miglia, e li moltiplica all'infinito. Dove per noi moderni c'è scarsa poesia, è nel sistema tolemaico.

Orbene, il teatro francese è, ne' suoi tratti generali, una di queste concezioni rimaste a mezza strada. La coscienza umana sentiva l'importanza dell'analisi; l'uomo come un tutto indecomponibile, poetico solo in quanto agiva, non sodisfaceva più le coscienze; il coltello anatomico del poeta voleva affondarsi in lui. Ma aveva il braccio legato, sicchè non poteva scendere nelle più riposte fibre; e il legame era la forma classica. Il teatro francese, in sostanza, è un intimo contenuto romantico racchiuso in veste classica. Così vestivano gli antichi, così dobbiamo vestire noi, si pensava; senza riflettere quanto il nuovo corpo fosse ormai diverso da quello che in altri tempi le vesti stesse avean ricoperto.

L'unità estetica della tragedia di Alfieri, nonchè ritrovarsi nella tragedia francese, fa dunque invece uno spiccatissimo contrasto con l'inconciliabile opposizione fra contenuto e forma, che in questa si dibatte perpetuamente. L'unità di tempo, o, lasciando stare la formula così pedantescamente determinata, la brevità dell'azione, che nella tragedia alfieriana era una concomitanza naturale dell'impeto possente con cui i personaggi irrompevano fin da principio in iscena, animati da una forza già pienamente sviluppata, è nel teatro francese un letto di Procuste, su cui il

poeta fa adagiare la sua ricca trama, non tagliandola come faceva l'antico grassatore ai suoi prigionieri, ma contraendola orribilmente. All'esordio dell'azione non suole presupporsi se non un po' d'antefatto a cui si legano i fili della trama che sta per intrecciarsi. Ma le passioni che condurranno alla catastrofe, per lo più non son nate ancora: e i personaggi sono in uno stato o di calma perfetta o di sentimento puramente contemplativo. La passione nasce durante il corso della tragedia: la traiettoria, direi, psicologica dei singoli personaggi, la vediamo iniziarsi, svolgersi, passare attraverso mille peripezie, tortuosa, incerta, variata da forze contrastanti, che sorgono ad ogni momento. E quando giungiamo alla meta, ci domandiamo: come può un'anima umana aver percorso tanto cammino in un giorno?

Nell'Alfieri, se talora il giro di sole appare troppo angusto, non è mica per una contradizione intima, per un'impossibilità psicologica che la trama si svolga in quel certo tempo. L'inverosimiglianza starà solo nelle misure materiali d'un avvenimento, forse di troppo accorciate. Sarà una battaglia durata men del verosimile, come nella *Rosmunda*; o il preparativo d'una pompa solenne troppo strozzato, come nella *Merope*, e via discorrendo. Ma è sempre un'alterazione di ciò che è solo contingente: è un'impossibilità tutta empirica ed estrinseca, a cui l'animo non ripugna intimamente. E tanto meno vi ripugna un animo preso dalle forme ideali della tragedia alfieriana, che semplificano e condensano la natura, astraendola

in un campo superiore al reale. Laddove le contrazioni psicologiche della tragedia francese urtano con ciò che v'ha in noi di più intimo: con l'esperienza dei moti e dei processi del nostro animo. Quei soliloquii di quaranta versi, in cui il personaggio cambia d'opinione e di sentimenti tre o quattro volte; quelle scene di dieci minuti, ove l'attore si presenta sentendo in un certo modo e si congeda divenuto tutt'altro: tutte queste forme convenzionali in cui il poeta condensa un lungo processo di contrasti e di alternative, ecco quel che addirittura non possiamo tollerare. Che se pure non vi troveremo un'assoluta impossibilità, certo non sapremo darcene una sufficiente ragione.

Il peggio è che l'autore francese, seguendo l'altro procedimento classico di considerare l'uomo in sè stesso, staccato dalla natura e dall'ambiente, e coll'adottare l'unità di luogo, si chiudeva tante fonti a cui, in mancanza d'una considerevole estensione data al loro sviluppo nel tempo, la sua analisi avrebbe potuto risalire per ispiegare i mutamenti e gli stati d'animo varii del suo personaggio. Questo, in luogo di esser aperto alle impressioni di tutto ciò che lo circonda, pronto a vibrare diversamente secondo il vario giuoco di quelle, si riduce a una meccanica di passioni contrastanti, chiusa in sè, che si svolge rapidamente non si sa come nè per quale influenza, non avendo nè come molla intima una forte volontà, nè come coefficiente estrinseco un ambiente ricco e significativo. E tale giuoco delle passioni si riduce, infatti, a uno

sforzo logico dell'autore. Il quale ci ragiona su, calcola le probabilità, analizza, pondera, misura; sicchè il teatro francese può sembrare, a chi consideri e censure e apologie e pareri ed esami di tragedie, quello in cui la psicologia sia arrivata alla più grande profondità e alla più squisita delicatezza. E per tale è stato ed è ancora ritenuto da molti; mentre però è pur quello che ha prodotto il minor numero di caratteri vivi e veramente espressi. E perchè il carattere in esso non è frutto d'intuizione sentimentale, ma di calcolo; nè ha per radice intima un vivo consenso dell'autore, ma è una sua costruzione ragionata, fondata sopra una media di probabilità o possibilità psicologiche. E così doveva essere. Il carattere può consistere in una grande impronta che il personaggio porti in sè stesso e che lo renda indipendente da ciò che lo circonda, o nel modo tutto suo di ricevere le impressioni dell'ambiente. Il carattere è il modo di comandare o il modo d'ubbidire dell'animo umano; e d'ubbidire, non tanto a quelle grandi impressioni che hanno suppergiù lo stesso effetto in tutti gli uomini, quanto alle impressioni secondarie, agli accidenti minori della realtà. Or da quella grande forza intima e da questo mondo complesso di più umili causalità il teatro francese prescinde per l'appunto. E l'uomo che ne risulta, debole e irresoluto, ma isolato in sè stesso, o soggetto solo alle grandi forze ambienti che producono un effetto necessario, non caratteristico di questo o di quell'individuo, non può immaginarsi e tirarsi innanzi nella rappresenta-

zione artistica, altrochè aggiungendo anello ad anello in una catena di ovvie e smorte probabilità. La quale non farà mai protestare al lettore: questo è falso!, ma assai raramente susciterà dall'intimo del suo cuore un irrefrenabile: quanto è vero!

Leggete tutte le principali tragedie francesi, e, salvo qualche eccezione, dopo un po' incominciate ad accorgervi che siamo sempre lì, a quei cinque o sei tipi di personaggi. Salvo la dignità del coturno, sono i Florindi, le Rosaure, i Lelii, le Eleonore, i Pantaloni e i Balanzoni della commedia italiana, o i tipi ugualmente fissi della commedia latina. Cambia l'intreccio, cambiano le circostanze, ma i personaggi son quelli.

Non meno discordante dal suo contenuto analitico è nella tragedia francese la negligenza del colorito storico. Una concezione sintetica e ideale come quella dell'Alfieri, può prescindere ne' varii argomenti presi a trattare, dal colorito locale, dai particolari etnici o storici, fermandosi solo a ciò che nell'uomo v'è di eterno in tutti i tempi e in tutti i luoghi, alla sua parte più intima ed essenziale. Ma discesi che si sia all'analisi, essa consta di particolari, e il particolare è appunto ciò che differisce per isfumature e per intonazione ne' varii luoghi e ne' varii tempi. È quello che spiega un avvenimento possibile in altre epoche e non più possibile oggi; che dà la chiave al lettore per rendersi conto della verisimiglianza di ciò che avviene, per potersi totalmente investire delle situa-

zioni rappresentate. Spiegare il procedimento psicologico per cui un personaggio arriva a quella certa determinazione, è il supremo intento del poeta tragico francese; ma quando a quella determinazione nella realtà hanno concorso certi elementi storici ed etnici, sopprimere questi elementi è un affaticarsi invano coll'analisi per giungere alla verisimiglianza totale e perfetta. Tanto più che quell'anima che così potata e ridotta il poeta analizza sotto i nostri occhi, non è poi, nel suo complesso, un'anima ideale, sintesi di ciò che è l'uomo nella sua generalità e indeterminatezza di tempo e di spazio, ma è per certi suoi tratti l'anima francese del secolo XVII o XVIII. Alludo, come può ben comprendersi, alla galanteria amorosa, che infesta tutto, si può dire, il teatro francese [1]. E così abbiamo eroi per un lato molli ed effeminati come un bellimbusto incipriato, dall'altro

---

[1] Anche Voltaire, malgrado le sue prediche, non è per nulla netto di tal macchia. Certo, esagera il Klein quando afferma (nella citata *Geschichte des Dramas*) che Voltaire è un nemico dell'amor tenero, *freilich nur in den Vorreden von seinen Tragödien*, *nicht in diesen selbst*, *wo er vielmehr die Liebeshelden und Heldinnen des Racine noch übersüsste und überhöfelte*. Ma è pur vero che il derisore di certi versi teneri di Corneille e di Racine, non avrebbe, per dirne una, dovuto far innamorar teneramente Gengis-Kan, e, per esempio, fargli dire:

Un poison tout nouveau me surprit en ces lieux,
La tranquille Idamée le portait dans ses yeux.

(L'*Orphelin de la Chine,* atto II, sc. VI).

crudeli e feroci come si poteva essere in tempi grazie a Dio lontani: un contrasto stridente, che richiamando per certi versi il nostro criterio alla norma del sentire moderno, lo sorprende poi con avvenimenti possibili solo dati certi modi di vedere e di sentire. I quali potremmo comprendere solo se nella tragedia fossero analizzate le circostanze storiche che li determinarono. La loro mancanza, invece, grida vendetta.

È ciò che rimprovera il Manzoni a Racine per la sua *Andromaque*. Nella quale, in mezzo a tanto languore amoroso, a tanta mollezza di animi, a tante delicate sensibilità delicatamente analizzate, si tratta con piena indifferenza se si debba abbandonare o no un fanciullo ai suoi carnefici. Fatto talmente orribile, dice il Manzoni (1), che assorbe tutto il nostro interesse su di sè, e concentra tutte le facoltà dell'anima nel desiderio di sapere e capire come un fatto così atroce potesse, per circostanze storiche, essere in altri tempi naturale.

Nel procedimento alfieriano che ci presenta l'uomo in una concezione del tutto ideale, chiuso in una volontà prepotente, caratterizzato da lineamenti psicologici eterni, non proprii di quel tempo più che di quell'altro, la trascuranza delle ragioni storiche si farebbe già sentire molto meno. E per giunta l'Alfieri non ha forse nessun soggetto in cui sia rap-

(1) Nella sua Lettera allo Chauvet.

presentato qualche avvenimento incomprensibile al modo di sentire dei tempi moderni. Atrocità ve ne sono, ma derivano da animi atroci in tutto: da quegli animi di cui la semenza non è pur troppo ancora scomparsa da questa valle di lagrime.

La limitazione della tragedia a personaggi elevati e ad avvenimenti remoti, il verso, la dignità del linguaggio, il disdegno di termini ed espressioni troppo volgari, l'esclusione delle contingenze troppo umili della vita: tutte queste elevazioni e nobilitazioni del reale, costituiscono indubbiamente anche nella tragedia francese un tutto coerente, una forma ideale d' imitazione della natura. La quale forma può, fino a un certo punto, applicarsi indifferentemente a questo o a quel contenuto, e dipendere da una contemplazione soggettiva e poetica dello scrittore sulla sua materia, quale che la materia sia. Ma certo è che il contenuto meno appropriato alla forma stessa è un contenuto analitico com'è quello della tragedia francese. Pel quale e nel quale tutto dovrebbe avere la sua importanza, tutto conservare nella riproduzione il significato, sia pur limitatissimo, che ha in natura: il volgare come il comico, il solenne come il pedestre; in quella compenetrazione e in quell'avvicendamento ch'essi presentano nella realtà. Quando adunque il poeta francese sceglie per la sua materia la forma imitativa ideale, quella che potremmo chiamar *tragica* in senso classico, sulla sua scelta non ha influito menomamente la considerazione del contenuto ch' essa

deve rivestire. E ne nasce altresì che questa forma, non solo considerata come veste di quel contenuto, ma anche in sè stessa, è un che di men compatto, di meno organico, di meno coerente della forma alfieriana.

In essa, infatti, s'insinua un elemento del tutto disparato dalla dignità tragica, un elemento tutto estrinseco: la convenienza teatrale, la *bienséance*. E che cos'è questa *bienséance?* Una limitazione affatto arbitraria, che escludeva tutto ciò che avrebbe potuto urtare i gusti raffinati dei nobili spettatori. E che cosa urtava questi spettatori? In sostanza, il sentir dire o veder fare da un personaggio tutto ciò che sarebbe stato segno d'uno stato d'animo troppo violento e troppo lontano dalla loro galante, elegante e superficiale commozione. Espressioni crude ed energiche, sangue, ferite, morti, per quanto avessero in sè di convenienza e di forza drammatica, non piacevano agli occhi e agli stomachi di quei profumati e smerlettati ascoltatori. « Pardon, madame, mais je vous dois tuer » sarebbe stata, secondo un arguto letterato e giurista napoletano, la formula che, se mai uccisioni si fossero rappresentate sulla scena, avrebbe certamente accompagnato il colpo mortale vibrato da un eroe ad un'eroina.

Se il personaggio dell'Alfieri mostrava in volto un colorito più acceso del naturale, era perchè un sangue più nobile, più vermiglio e più bollente scorreva nelle sue vene; il colorito non naturale del personaggio francese era invece un belletto che i modi

compiti della società raffinata trovavano elegante di spalmare sul suo viso.

E si noti un'altra differenza sostanziale, che corre tra il linguaggio ideale del personaggio alfieriano e il linguaggio ideale del francese. Ambedue parlano come nella realtà vera non si fa. Ma le parole del primo sono un desiderabile drammatico, sono l'espressione più vivace e più calda che il sentimento, conservando la sua totale spontaneità, sarebbe felice di saper trovare per potersi effondere in tutta la sua energia, in tutta la sua pienezza. I discorsi dell'altro, assai spesso non sono un'espressione diretta del sentimento, ma il frutto d'uno studio rettorico che ha girato quel sentimento da tutti i lati, martellandolo e elaborandolo in artificiosi concetti, raffronti ed antitesi. S'ammira l'abilità del poeta che da così poco ha saputo cavar tanto, ma la forza drammatica è ita in fumo. Nel dialogo alfieriano non è riprodotto fotograficamente il vero; ma se il vero fosse quello, quanta esuberanza, quanto calore, quanta potenza d'espressione tragica non sarebbe racchiusa in quelle parole! Come sentiamo che, trasportandoci in quella certa situazione, non chiederemmo di meglio che aver da Dio il dono d'una simile eloquenza! Il dialogo francese non solo non rappresenta il vero reale, ma neanche un profondo vero estetico; chè uscire in quei sottili concetti nel bel mezzo del calore d'una passione, ci parrebbe un raffreddamento di quel calore, un gioco di spirito e d'intelligenza, in cui l'impeto dell'animo resterebbe incatenato: catene d'oro, sì, ma catene.

Così i francesi, con un verso che, per alcune sue qualità, si prestava tanto più del nostro alla riproduzione del discorso realistico, ne restarono più che mai lontani, profittando solo di quei caratteri che del verso stesso facevano un bello strumento di spirito e d'artificio.

❦

Dopo ciò che siam venuti esponendo o accennando, si comprenderà bene come, se pure il teatro francese rispondesse perfettamente nelle sue forme esteriori al tipo della tragedia alfieriana, non sarebbe neppur per sogno il caso di concludere che l'Alfieri è in tutto e per tutto discepolo dei francesi. Si tratterebbe di due vesti simili, l'una convenientissima, l'altra sconvenientissima alla figura da ricoprire. Ma per di più abbiam già detto come l'Alfieri si distaccasse anche per le forme esteriori dal tipo tragico d'Oltralpe [1], e soprattutto dal tipo di Corneille, Racine e

---

[1] Si noti che tutti i caratteri di cui il grande Astigiano spogliò la tragedia francese per crearsi una forma più adeguata alla rappresentazione del suo ideale, non erano poi niente affatto, in quella, forme più adatte alla rappresentazione del contenuto analitico che ne formava l'intima essenza. Chè l'amore, se da un lato, coll'accelerare ogni processo psicologico, rendeva meno inverisimile un lungo svolgimento di tale processo nelle ven-

Crébillon. Uno schema di tragedia più simile a quello dell'Astigiano lo abbiamo in Voltaire, che teoricamente poi, come vedemmo, aveva già in gran parte additato e accennato la forma alfieriana. Ora questa maggior somiglianza esteriore, è essa accompagnata anche da una maggior somiglianza di contenuto? A considerare solo certe coincidenze o imperfette o particolari, potrebbe ben affermarsi; e spesso è stato affermato, e ultimamente, con ferma convinzione, da un dotto francese assai studioso di cose italiane, il Dejob [1]. Quantunque egli riconosca che, in quanto a sempli-

---

tiquattr'ore (l'osservazione, assai sottile, è del Manzoni, nella Lettera allo Chauvet), dall'altro sarebbe stato nuova materia di analisi, e della più delicata analisi, portata più che mai sulle causalità d'ogni ordine e d'ogni specie: come quel sentimento che toglie all'uomo più d'ogni altro la padronanza di sè stesso e può farlo zimbello delle più fuggevoli e insignificanti impressioni. La complicazione maggiore della trama, aumentando la materia senza ampliar la cornice, obbligava più che mai il poeta a una contrazione forzata dei processi psicologici de' suoi personaggi. L'uso dei confidenti non allargava il campo dell'osservazione poetica; chè tutti sanno come il confidente fosse un puro mezzo convenzionale per far rivelare ai personaggi primarii ciò ch' essi covavano in seno, e per introdurre la cosiddetta esposizione al principio della tragedia.

[1] Op. cit. Parecchie delle sue osservazioni, in ispecie per ciò che concerne la politica nella tragedia dell'Alfieri, e l'enfasi oratoria alla Rousseau ch'ei vede nei personaggi alfieriani, avevo già trovate nel libro di Oskar Bulle: *Die italienische Einheitsidee*.

cità tragica, l'Alfieri abbia fatto quel che Voltaire aveva solo pensato; benchè consenta che il linguaggio dei personaggi alfieriani sia molto più maschio e vigoroso che non quello dei volterriani; che i riconoscimenti e tutte le *ficelles,* adoperate largamente da Voltaire siano state dal Nostro affatto escluse; che questi abbia creato degli esseri viventi, mentre il Francese non ha fatto che dei retori; ciò non ostante il Dejob ritiene che l'Alfieri sia nel suo complesso un allievo di Voltaire. Le riforme da questo in parte iniziate, la semplificazione del vero di cui sulla scena è trasportato l'essenziale soltanto, la dignità tragica sempre mantenuta, l'essere così il poeta di Ferney come l'Astigiano più uomini di teatro che filosofi, e il considerare ambedue nel soggetto più che la sua verità storica le possibilità dell'effetto drammatico, sono punti di contatto che rivelano non solo una coincidenza fortuita, ma un'intima dipendenza.

Or io non voglio discutere capo per capo le affermazioni del Dejob; e mi limito ad osservare come alcune per lo meno delle somiglianze da lui notate rientrino in quel campo generalissimo delle forme classiche, non proprie certo di Voltaire e di Alfieri soltanto. Ma pur ammettendo queste e, se si vuole, altre somiglianze particolari, certo è però che considerando i due teatri dal punto di vista assai sintetico a cui finora siamo rimasti, nel confronto loro troviamo al massimo grado quella somiglianza di forme esteriori e quella dissomiglianza di contenuto

intimo, che abbiamo osservate nel confronto fra il teatro di Alfieri e quello dei francesi in genere.

Il contenuto della tragedia francese è, dicemmo, un contenuto romantico: l'analisi delle passioni umane, dei loro contrasti, dei loro complicati processi. Ebbene, questo contenuto in Voltaire appunto si spinge più oltre verso il romanticismo. Lo studio dell'individuo non sodisfa più l'autore; e dove non sia l'argomento classico che lo imprigioni in quei certi limiti ormai consacrati, egli allarga il suo campo dalla semplice psicologia individuale alla psicologia della casta, della razza, del popolo, della credenza religiosa, dell'epoca storica. La sua *Zaïre*, come dice egli medesimo, vuol essere il più complesso quadro di costumi e di sentimenti: « L'idée me vint de faire « contraster dans un même tableau, d'un côté l'hon- « neur, la naissance, la patrie, la religion; et de l'autre « l'amour le plus tendre et le plus malheureux; les « moeurs des mahométans et celles des chrétiens; « la cour d'un soudan et celle d'un roi de France » [1]. Nella *Alzire*, « on a tâché de faire voir combien le « véritable esprit de religion l'emporte sur les vertus « de la nature » [2]. E nel corso della tragedia appare scoperto l'intento di porre a contrasto costumi e sentimenti europei con costumi e caratteri americani; una civiltà corrotta e una barbarie sana e pura;

---

[1] *Lettre à M. De la Roque sur « Zaire »*.
[2] *Discours préliminaire*.

una religione fanatica e una religione tollerante. Il *Mahomet* tutti sanno come fosse destinato a delineare un quadro dei terribili effetti del fanatismo religioso, ad ispirare un vivo orrore per questo, a sospingere, con una salutare reazione, verso i sentimenti di umanità naturale (1). Nell'*Orphelin de la Chine* s'intende presentare lo spettacolo della barbarie rozza e forte, vinta dalla inerme ma irresistibile attrattiva di costumi umani e raffinati (2). La *Rome sauvée* è scritta per dare ai giovani un' idea piena e precisa di ciò che furono Cicerone e i suoi tempi (3). E non parlo delle ultime e men conosciute tragedie, come *Les Scythes*, *Les Guèbres*, *Les lois de Minosse*, in cui più che mai è palese e prevalente l'intenzione di presentare un quadro storico, sociale, filosofico.

Ora, che cosa è seguito? Un contenuto così immensamente ricco e complicato è stato rinchiuso, storpiato da Voltaire nella forma classica; e in una forma più stretta, più severa, più attillata che quella de' suoi predecessori, in quella forma che prelude all'attuazione alfieriana dei più arditi desiderii di semplicità, di brevità, di dignità, d'idealità d'imitazione. In ventiquattr'ore e fra sei o sette personaggi, tutti principali e tutti magniloquenti, chiusi in sè stessi, isolati dal loro ambiente, allontanati dalla realtà della

(1) Cfr. la *Lettre au roi de Prusse* su codesta tragedia.

(2) Cfr. l'*Épître à Monseigneur le Maréchal duc de Richelieu*.

(3) Cfr. la *Préface* della tragedia.

vita, doveva, secondo Voltaire, delinearsi quel quadro o politico, o storico, o etnografico, o sociale, o religioso, ch'egli aveva in mente. Vero romantico che si vestiva da classico; sentendo a modo di Shakespeare e disegnando a modo di Alfieri, con un edifizio gotico nell'anima e un tempio greco davanti agli occhi!

Nè questo suo gusto per la forma classica si può dir che fosse poco sincero o del tutto pedantesco. Certo, ad esaltare la rigorosa semplicità lo avrà spinto in parte il dispetto e la gelosia contro Corneille e contro Racine, che non gli pareva vero di poter criticare con un ideale greco alla mano. Ma l'ammirazione per la semplicità, che, astrattamente considerata, è davvero pregio notevole dell'opera teatrale, doveva esser sinceramente assai viva in lui. Solo non sapeva uscir dall'astrazione e considerare se quella forma, bella in sè, fosse però conveniente alla sua materia. Onde tra l'una e l'altra un dualismo irreconciliabile, che non riusciva mai a cessare col trionfo d'uno de' due elementi.

Una maggior coerenza c'è negli argomenti classici, che gli si presentavano, com'è naturale, con un contenuto adatto alla semplicità delle forme. Per esempio, l'*Oreste* e la *Mérope* s'avvicinano davvero quasi in tutto al tipo alfieriano. E, viceversa, il tragico maturo e già sicuro di sè, si lasciò talora andare a certe libertà di forma, dirette a render questa più propria alla ricchezza del contenuto. Nel *Tancrède* tenta di avvicinare il verso alla prosa con un sistema più li-

bero di rime, affine di permettere ai suoi personaggi una più abbondante e realistica espressione dei loro sentimenti. Nella *Sémiramis* ha un tentativo d'allargamento di scena, che veniva, in conclusione, ad essere un modo di eluder la regola dell'unità di luogo. Nella *Mort de César*, e più nel *Triumvirat*, cerca di adottare per certi rispetti la forma inglese. E negli *Scythes* e nei *Guèbres* sceglie per protagonisti personaggi di tutti i ceti, senza aristocratiche schifiltà.

Ma questi avvicinamenti al teatro romantico furono assai più infelici di quei saggi quasi schiettamente classici, perchè una barriera vi fu che Voltaire non si decise mai a superare, e che impedì l'attuazione coerente della nuova forma: l'unità di tempo, da lui sempre ritenuta assolutamente indispensabile alla rappresentazione teatrale. Era un sentimento sincero? O gli pareva che quell'unità fosse l'ultimo dogma da invocare per poter trattare Shakespeare da eretico? Non sappiamo. Certo che l'unità di tempo è, in generale, proprio quel che v'ha di più contrario allo svolgimento d'una concezione romantica. E non sperderò parole vane e audaci a dimostrarlo, dopo quel che ne dice il Manzoni nella sua Lettera più volte citata.

Questa discordanza tra il contenuto e la forma, portata al suo massimo grado da Voltaire, fu adunque, a mio parere, il difetto capitale della tragedia francese, la vera piaga d'una produzione artistica per

tanti lati eccellente: piaga su cui i romantici non seppero mettere il dito in modo da farsi dar ragione in tutto e per tutto, essi che pure, in tante cose, ne avevano tanta. In apparenza, stando alla forma delle loro critiche, essi condannavano il teatro francese perchè non era nè quello inglese, nè quello spagnuolo, nè quello greco. Confusamente sotto quest'apparenza d' ingenua stoltezza la critica giusta c' era, poichè teatro greco, inglese e spagnuolo erano appunto quelli la cui forma era stata generata spontaneamente dal contenuto: mentre nel teatro francese essa era una forma sovrapposta per imitazione, quando il suo contenuto ne avrebbe richiesto una tutta diversa. Ma questa discordanza i romantici non s' erano curati di mostrarla, ed avean finito col cader nell'inganno essi pure quando, presa a criticare la forma in sè stessa come artificiosa e lontana dalla riproduzione ingenua della natura, lasciavano sussistere il biasimo anche là dove, ed era il caso dell'Alfieri, essa tornava a calzare quasi perfettamente col suo contenuto.

Anche qui vola come aquila sugli altri il Manzoni. Il quale cerca almeno di prender la buona via col muovere dal presupposto che la tragedia non possa essere che la riproduzione d'un avvenimento storico, a cui l'arte fornisca secondo verisimiglianza i soli elementi che la storia non ci ha tramandati. La forma romantica risulta, da questo presupposto, come unica forma possibile d'un unico contenuto possibile; e le critiche rivolte alla forma presuppongono un contenuto che è in quel certo modo,

o non dev'essere. E, ciò posto, il Manzoni, quando considerava Corneille, Racine, Voltaire ed Alfieri come un solo gruppo di erranti dal vero, era coerente. L'errore sarà nel presupposto, e sarà, come noi crediamo che sia [1], un errore di estetica; ma la logica è salva.

---

[1] Sulla fissazione storica del Manzoni, v. DE SANCTIS: *La poetica del Manzoni* in *Scritti inediti o rari a cura di B. Croce*, vol. I. Buone obiezioni al sistema storico manzoniano ha pure il Foscolo nel citato scritto: *Della nuova scuola drammatica in Italia*.

III.

La forma di cui il teatro francese e l'alfieriano s'erano rivestiti, era stata suppergiù, in certi tratti fondamentali, anche la forma del teatro greco. Per quanto oggi sappiano intendersi ben altrimenti che un secolo fa i precetti d'Aristotele, certo è però che, pure interpretati all' antica maniera, essi materialmente ritraggono la forma della tragedia greca; e la mutata e spedantita considerazione loro sta insomma più nel vedervi una constatazione empirica in luogo d'una precettistica a priori, che non in una sostanzialmente diversa interpretazione delle parole.

Orbene, questo schema generico di forma tragica, inorganica nella tragedia francese, organica nell' alfieriana, e certamente organica nella tragedia greca perchè nata con piena spontaneità, rivestiva adunque in quest'ultima un contenuto analogo al contenuto tragico del sommo Astigiano? E la tragedia di questo dipende direttamente dalla tragedia greca? è un'imitazione, una continuazione, una resurrezione dello spirito intimo che aveva animato quella?

A priori non potrebbe certo escludersi. Che l'Alfieri dovesse conoscere, e neppur tanto superficialmente, il teatro greco, abbiamo già tentato di mo-

strarlo; non foss'altro, poi, egli aveva certamente letto il *Théâtre des Grecs* del Brumoy, in cui sono o riassunte o in buona parte tradotte tutte le tragedie di Sofocle, Eschilo ed Euripide. E certi mutamenti da lui arrecati alla forma francese, come la soppressione dell'amore idillico e la semplificazione della trama, erano appunto un ravvicinamento alla forma greca, e come tali erano stati vagheggiati, quantunque di rado messi in pratica, per esempio, pur da Voltaire.

Ma il fatto è che il teatro del Nostro, per la sua intima unità estetica, è lontano dal teatro greco non meno che dal francese. Il contenuto del teatro alfieriano è sempre un contenuto prettamente umano; essenzialmente psicologico. Psicologia semplice, è vero, in quanto è limitata alla rappresentazione del prepotente dominio d'una forza di passione indipendente e libera, che travolge e cancella ogni altra sfumatura, variazione, alternativa di sentimento; ma quella semplicità non proviene sostanzialmente da una limitazione nelle facoltà osservatrici dell'autore, nè è frutto d'un suo preconcetto estraneo all'arte. Essa è inerente al contenuto di quest'arte, è una forma organica, ritrae una verità psicologica oggettiva. La tragedia alfieriana, insomma, come la francese, come la shakespeariana, come poi la tedesca, come tutto il teatro moderno (non dico tutto il contemporaneo), ha per nocciolo uno stato eccezionale d'animo, rappresentato come causa d'un'azione che ne consegue. Per l'Alfieri non c'è tragedia se non c'è un animo ap-

passionatissimo, bollente, che intende con tutte le forze ad un fine, e opera con ogni possa al suo conseguimento; e la tragedia è principalmente la pittura di quello stato e di quella operazione, e prende forma da essi. Invece, un fondamento tutto diverso, affatto estraneo alla psicologia umana, ed estraneo quindi alla materia della rappresentazione oggettivamente considerata, ha la tragedia greca. Esso è, in sostanza, una considerazione lirica dell'avvenimento; è, rispetto a questo, un *poi,* non un *prima*. Il fatto storico è la materia greggia della tragedia. Il teatro moderno lo rappresenta per ispiegarselo col lavorio psicologico che lo ha prodotto: sia esso il lento processo della realtà, come nel teatro di Shakespeare; sia una lotta artificiosamente condensata di forti passioni, come nel francese; sia l'impeto furioso, la ferrea volontà d'un uomo idealizzato, come nell'Alfieri. Il teatro greco, all'incontro, lo rappresenta perchè trova in esso un oggetto di alta importanza storica, religiosa, morale; e l'anima della tragedia è questa venerazione preventiva per il fatto rappresentato. Questa è la chiave per penetrare nell'arte e nelle ragioni del teatro greco in generale. E assai profondamente riconosceva il Centofanti [1] doversi appunto nella concezione morale ricercar la vera legge dell'unità nella tragedia greca; chè, a

[1] *Discorso sulla letteratura greca*, Firenze, Le Monnier, 1870.

volerla trovare nella composizione oggettiva del dramma, essa sovente sfugge.

Una grandiosità di concezione, che quasi sempre s'informa a un principio religioso, è un carattere di tutte le arti primitive. Ma alla vastità e profondità di essa resta quasi sempre inadeguata la forma descrittiva, sia plastica, sia letteraria, in cui l'artista si sforzi di renderla. Il sentimento, l'entusiamo lirico dello scrittore è altissimo, ma ei non sa oggettivarlo in forme artistiche che, in sè considerate, ne contengano la vera espressione. E queste forme son sempre qualcosa d'ingenuo, di primitivo, di limitatamente espressivo, se il lettore non sia preparato a riceverle e contemplarle con un entusiasmo simile a quello che animava l'autore; in altre parole, se quella concezione non iscaldi anche lui di consimile impeto lirico.

Così è appunto della tragedia greca, specialmente nelle sue origini. L'anima vera di essa è una contemplazione del fatto cui il sentimento patriottico, morale, religioso, riveste della più alta poesia; ma appunto perciò è un'anima lirica e non drammatica, e quindi capace di una veste artistica perfettamente organica solo a patto di esser espressa liricamente. Ed ecco la profonda ragione del coro greco, destinato appunto all'espressione dell'anima poetica della tragedia. O forse sarebbe più esatto dire che il dramma, nato dal coro, doveva naturalmente conservare un'anima lirica, e mantenere nel suo svolgersi ad esso coro sempre una parte essenziale. E che

cosa è che dal coro, quasi per un fenomeno di gemmazione, si sviluppa e divien dramma? È ciò che ha dato il tema al motivo lirico, il fatto in sè stesso e per sè stesso, preso come un dato, come un antecedente, come un tutto indecomposto. Ora è chiaro che l'uomo in quanto origine degli avvenimenti tragici, in quanto creatura volitiva ed attiva, in una rappresentazione drammatica così originata deve restar privo d'ogni vera importanza e profondità psicologica. Esso è semplice, non analizzato, senza sfumature e contrasti. Non, come nell'Alfieri, perchè il grido fortissimo d'una passione furiosa soffochi in lui le voci d'ogni altro moto dell'animo, o perchè una gagliardia straordinaria di volontà lo renda inattaccabile alle impressioni dell'ambiente; bensì perchè la visuale del poeta non lo ha investito in pieno, perchè l'autore ha avuto prima nell'anima come motivo essenziale l'impressione lirica di ciò che il suo personaggio ha fatto, e da quest'azione, tanto per poterla rappresentare nelle forme della realtà, è risalito solo a quella condizione psichica che dev'esserne stata l'antecedente logico ed immediato, senza curarsi di guardare più oltre. Il tale ha ucciso il tal altro, dunque una volontà d'ucciderlo ebbe ad esserci. Ma il più oltre, la ragione di questa crudele determinazione, non è cercata nell'animo dell'uccisore. Il più oltre è la volontà degli Dei o il fato; l'uomo è un passaggio intermedio tra questa volontà e l'atto in cui si è manifestata.

La semplicità psicologica e la conseguente sem-

plificazione di tutto il quadro drammatico, che nell'Alfieri son fondati sopra una ragione tutta oggettiva, inerente alla situazione psichica del personaggio, sono dunque invece nella tragedia greca conseguenza d'un modo tutto soggettivo di contemplare e il personaggio e l'avvenimento medesimo; per cui non appaiono essi all'autore nella pienezza, l'uno della sua anima, l'altro delle sue complesse causalità, ma ambedue limitati e semplificati per riflesso di convinzioni morali e religiose. Nell'Alfieri, insomma, quella semplificazione è un elemento estetico, perchè forma adeguata al suo contenuto; nel teatro greco non lo è, o non lo è almeno per un analogo motivo, poichè essa dipende ivi da ragioni al contenuto quasi in tutto estrinseche. Infatti la tragedia alfieriana, malgrado tutta la sua semplicità, rappresenta una vita psicologica della più straordinaria energia ed interesse; la tragedia greca giunge talora a un contenuto, dal punto di vista drammatico, assolutamente insignificante o capace appena di riempire un atto di tragedia intesa alla moderna. E l'incanto ch'essa in noi suscita anche quando è ridotta a questi termini, è sempre dovuto a un calore lirico da cui noi siam presi alla lettura, diverso in parte da quello che doveva animare i contemporanei dei tre grandi tragedi, ma, come quello, proveniente in gran parte da ragioni soggettive.

Beninteso, ciò che ardisco affermare della tragedia greca in genere, va preso con tutta la discrezione. Questo tipo di tragedia quasi interamente lirica, è,

si comprende, proprio in particolar modo di Eschilo. In Sofocle l'elemento umano reclama i suoi diritti: la gemma drammatica fiorisce rigogliosa sulla pianta lirica ed acquista una vita e uno svolgimento proprio. La psicologia dei personaggi sofoclei ha tocchi veramente magistrali e commoventi. Basterebbe ricordare il decoroso sdegno di Edipo Coloneo, il profondo accoramento di Aiace, la lacrimevole disperazione di Filottete. Ma o, come negli esempii citati, è psicologia d'una condizione d'animo che consegue al fatto tragico, non lo produce, cioè lirica, non propriamente drammatica; o ritrae una passione bensì attiva, ma così limitatamente che non basterebbe a produrre di per sè una vera catastrofe tragica, se questa non fosse preparata da un destino fatale del cui adempimento l'atto dell'uomo è mera occasione. Prendiamo, ad esempio, l'Edipo re, la famosa tra le famose tragedie di Sofocle, della Grecia, di tutta l'antichità. Non si può negare che la curiosità di Edipo di volere ad ogni costo venire in chiaro del terribile mistero, sia una passione in certo modo attiva. Ma quale equazione, quale proporzione fra la semplice curiosità sua e la catastrofe spaventosa che ne segue? Egli è come l'uomo il quale, per una fatale voglia, tocchi un tasto, volga un manubrio di cui non sa l'uso, e faccia scoppiare una mina già preparata. Una volontà attiva in lui senza dubbio ci fu: ma nessuno affermerebbe che la catastrofe sia operazione diretta del suo volere.

Alla concezione moderna della tragedia, che rap-

presenta l'uomo e le sue passioni come motivi adeguati della catastrofe, Sofocle si accosta solo con l'*Antigone* e con l'*Elettra*. Ma del rimanente, siamo ancora in un altro mondo.

Euripide vuole spingersi più avanti di tutti. La sua tragedia è, per certi rispetti, più umana ancora di quella di Sofocle; ma non perchè ei penetri più addentro nell'animo dell'uomo, o perchè il suo modo di considerare gli eventi umani sia radicalmente mutato. Se ne togliamo la *Medea*, l'uomo causa dell'azione, l'uomo creatura attiva, non ha in Euripide maggiore importanza che ne' suoi predecessori. Chè anzi l'idea del fato e della volontà divina è in lui sempre presente, tanto da non fargli sembrare sconvenienza la risoluzione drammatica prodotta dal *Deus ex machina* (che Sofocle, delle sette tragedie di lui rimasteci, usò solo nel *Filottete*), o la rivelazione palese de' motivi riposti dell'azione, in que' dialoghi degli Dei fra loro, con cui s'aprono alcune delle sue tragedie. Questi mezzi, che per noi sono stridenti soluzioni di continuità drammatica, sguardi che l'autore ci fa nostro malgrado gittar nelle quinte, rivelandoci che quegli uomini son marionette, dovevano esser per Euripide la continuazione naturale d'un concetto sempre serpeggiante e latente in tutta la parte umana della tragedia: erano rivelazioni dirette del motore soprannaturale, che indirettamente era sempre pensato come causa delle azioni de' suoi personaggi, e spesso forma esso solo la sola unità delle sue tragedie. Epperò la maggiore umanità del

teatro euripideo, consiste soltanto in una certa maggior compiacenza di soffermarsi a ritrarre esteriormente quell'intermediario tra la causa divina e la sua manifestazione terrena, che è l'uomo. Non adunque maggior profondità di caratteri, maggior acume di analisi, maggior ricchezza di motivi psicologici; ma solo una più abbondante quantità e varietà di tipi, un maggior realismo nella riproduzione della natura. I due elementi, divino ed umano, intimamente legati nel pensiero dell'autore come causa ed effetto l'un dell'altro, sono insomma più nettamente separati nella forma rappresentativa, e ognuno trattato senza preoccupazione dell'altro. In Sofocle quel fondamento divino non era apertamente palese, e si rivelava oggettivamente solo in quell'idealità di forme piene di nobiltà e di maestà in cui è ritratta la realtà della vita. In Euripide l'influenza del divino sulla forma imitativa della sua tragedia si limita alla rappresentazione scoperta di quest'elemento; l'umano è considerato in sè, ed assume le forme a lui più proprie, le forme realistiche. Nelle sue scene umane Euripide, in ispecie se si consideri rispetto ad Eschilo e a Sofocle, è un vero realista, coi pregi e i difetti del realista, cioè l'esattezza e la superficialità. Superficiale per ciò che concerne i motivi intimi dell'animo umano e nell'orditura psicologica di tutto il dramma, e lontanissimo per questo lato da Shakespeare, egli introduce però nella rappresentazione della vita un verismo che potrebbe far trovare in lui, a un osservatore bonario, un precursore del sommo inglese.

Oggetti d'uso quotidiano e particolari della vita comune, che la forma ideale bandiva dalla rappresentazione, entrano spessissimo in ballo nelle sue tragedie [1]. Il travestimento di Penteo nelle *Baccanti,* è seguito con cura minuziosa; nell'*Elettra* Oreste e Pilade arrivano coi loro bagagli, e l'agricoltore marito di Elettra, che li riceve cordialmente, ordina ai suoi garzoni di portar que' bagagli in casa, e discute poi con Elettra del pranzo che bisognerà preparare agli ospiti; e nella medesima tragedia Clitennestra, che ingannata dalla falsa notizia del parto della figlia viene a trovarla, arriva sulla scena in carrozza, e non dimentica di pregare d'aiutarla a scendere. Un bozzetto simile, e più particolareggiato ancora, è l'arrivo di Clitennestra coi figli al campo greco, nell'*Ifigenia in Aulide.* Qui la regina si rivolge a uno perchè aiuti a discendere Ifigenia, a un altro perchè sorregga lei stessa, a un terzo che dia intanto un occhio ai cavalli, che son bestie così ombrose; e nel prendere Oreste bambino per darlo in braccio a un'altra ancella, s'avvede che si è addormentato per la stanchezza del viaggio. Oltre le note realistiche sparse a piene mani in tutti i discorsi dei personaggi, un gran numero di simili particolarità della

---

[1] Aristofane, nelle *Rane,* fa che Euripide si vanti d'aver introdotto nella tragedia

τὰ οἰκεῖα πράγματα... οἷς χρώμεθ' οἷς ξύνεσμεν.

(v. 959).

vita, ritratte direttamente nella rappresentazione drammatica, si potrebbero ancora citare.

Con pari realismo è spesso concepito nel suo insieme l'andamento del dialogo. L'inganno ordito da Oreste e dalla sorella sua nell'*Ifigenia in Tauride*, e quello simile che Elena e Menelao immaginano per sottrarsi a Teoclimene re di Faro, sono preparati in due scene che un verista moderno non isdegnerebbe. Si direbbe che Euripide dimentichi la trama generale del dramma, per mettersi tutto a fare un quadretto di genere, a costo di lungaggini e di digressioni. Quella severità da cui il personaggio nella forma ideale di tragedia è contenuto nei limiti de' soli discorsi che si riferiscano all'azione, egli non la conosce, anche a scapito dell'intimo effetto drammatico. Nelle sue *Fenicie* Polinice si presenta a Giocasta dopo la sua lunga assenza dalla patria, e nelle circostanze che tutti sanno. Racine ed Alfieri, e Sofocle avrebbe certamente fatto anch' egli così, limitano il loro dialogo a ciò che più da vicino si riferisce alla contesa tra i due fratelli. Euripide s'abbandona al piacere di fare una scena, forse più vera ma certo meno efficace. E Giocasta copre Polinice di domande estranee all' argomento principale della tragedia: se abbia molto sofferto durante l' esilio, come abbia dormito, come abbia mangiato, se il suo nobile sangue non gli abbia procurato il rispetto di tutti, come sia stato accolto da Adrasto, e perchè e come questi gli abbia dato in moglie una sua figlia, e così via. Un quissimile è nell'*Ifigenia in Tauride*

la scena del riconoscimento tra Ifigenia ed Oreste; in cui la sorella colma di domande il fratello per avere informazioni su tutto e su tutti, con effetto di sorprendente realismo.

Un altro avvicinamento al vero è costituito dalla mescolanza del comico col tragico. Per esempio, l'ubbriachezza di Ercole nell'*Alcesti,* o la scena degli *Eraclidi* in cui il vecchio Iolao si arma con fare baldanzoso che discorda colla sua debolezza, sono d'un comico non meno ardito di quello di Shakespeare; e due caratteri spiccatamente comici, di quei caratteri di cui Eschilo non ha traccia, e Sofocle ci offre solo un esempio nel loquace guardiano dell'*Antigone*, sono il Troiano dell'*Oreste,* e il messo Tebano delle *Supplici*.

Ma nel complesso, tutte queste scene e caratteri e oggetti e fatti disegnati con tanto senso della realtà in riproduzioni staccate, restano tanti quadretti di genere, non collegati in trame profondamente e seriamente umane. E, nel suo insieme, meno che in Eschilo ma più forse che in Sofocle, la psicologia di Euripide, in quanto è molla degli avvenimenti drammatici, è semplice e superficiale.

Abbracciando ora in uno sguardo generale tutta la tragedia ellenica, possiamo affermare che se il poeta greco non sentiva il bisogno d' una vasta trama, d'un ampio quadro, simile a quello che fu poi caratteristico della forma romantica, non fu per una ragione oggettiva, inerente al contenuto della

sua tragedia, come per l'Alfieri; bensì perchè essa tragedia era concepita, rispetto alla psicologia umana, manchevolmente, imperfettamente. Ma quanto alla semplicità tragica l'effetto era quello; e fu sottosopra lo stesso anche in quanto alla forma di spazio e di tempo nella quale la materia tragica doveva adattarsi. Non sentendosi il bisogno d'una forma assai vasta e complicata, era naturale che producesse i suoi effetti anche nel campo della letteratura drammatica quel senso squisito di misura, di convenienza e di euritmia, che impresse il suo stampo su tutte le produzioni plastiche della meravigliosa arte greca. Era naturale che, pur senza quell'apriorità di norme e di canoni che i pedanti vollero vedere nella semplice poetica spontanea del drammaturgo greco, a costui si presentassero naturalmente come soggetti tragediabili solo quelli in cui l'azione fosse tale da potersi racchiudere in un breve giro di tempo e, possibilmente, anche di spazio. Non è già, come da alcuni si è voluto, che il greco fosse a ciò costretto dalla ragione materiale dei mezzi scenici primitivi. Il teatro inglese, ancora ai tempi di Shakespeare, non era certo, per questo riguardo, più progredito che quello greco ai tempi di Sofocle; eppoi da questa ragione sarebbe potuto derivare al più l'uso dell'unità di luogo, che invece è la meno frequentemente osservata nella tragedia greca. Ma gli è che quel lasciare alla fantasia del lettore il collegamento di scene staccate e sparpagliate sopra uno sfondo assai ampio di spazio e di tempo, quel trovare l'unità in

cosa che non presentasse una spiccata unità anche oggettiva, materiale, formale, doveva ripugnar troppo all'anima armonica, euritmica, schiettamente plastica e visiva, del popolo greco. Un popolo che come suprema concezione architettonica aveva creato per alloggiare i suoi Dei le forme divinamente semplici ed organiche del tempio dorico, non poteva assolutamente concepire una forma di tragedia libera e sfrenata come la spagnuola e la inglese. Questa, agli architetti dell'Alhambra e dell'Abbazia di Westminster. La quale libera forma è giustificata solo dai bisogni d' un nuovo contenuto, che quei popoli, e specialmente il secondo, seppero infondervi. Ma prese in loro stesse, come ho già accennato, non può negarsi che siano infinitamente più difettose della forma classica: costringendo esse la fantasia dello spettatore a un adattamento continuo alle più palesi convenzioni, a un costante ed energico sforzo d'astrazione, a un lavorio supplementare per riempire, saldare, riordinare, disporre in una totalità organica quei materiali che, oggettivamente, son presentati come qualcosa di manchevole, scucito, sparpagliato, molteplice. E quando i classici volevano difender la loro forma dai vituperii dei romantici, se non fossero stati pedantescamente attaccati alle ventiquattro o al più trentasei ore, e si fossero contentati di dire che per la rappresentazione teatrale son più convenienti quei soggetti che ammettono la brevità classica, essi avrebbero avuta ragione. Ma cocciuti nelle loro fisime, avendo ragione solo a metà e in confuso, quando

s'arrovellavano a dimostrare che avevan ragione in tutto e per tutto davano a forza nel sofisma, screditando così quel che pur v'era di buono e di giusto nel loro metodo.

La bontà e ragionevolezza della forma greca in sè, fu appunto causa che s'imponesse anche ad un teatro d'un contenuto che le disconveniva totalmente, e che quindi dovette storpiarsi per potersi adattare a quella forma: la quale, se fu assunta prima in modo abbastanza largo, divenne poi preoccupazione costante dei tragici francesi, come il modello a cui sempre più si sforzarono di accostare la loro tragedia. Il contenuto proseguiva intanto la sua evoluzione per conto suo; onde, come abbiam visto in Voltaire, una contradizione intima sempre più stridente. Quella forma non poteva conservarsi che a patto d'un contenuto diverso. O un franco ritorno, cioè, a quello che aveva prodotto spontaneamente la forma stessa, e sarebbe stato un anacronismo psicologico, un regresso verso concezioni primitive che l'anima umana non capiva, cui non credeva, di cui non s'interessava più; una rinunzia allo studio dell'uomo in sè stesso, un tornargli a mettere i fili alle mani che lo legassero al soprannaturale. Ovvero la creazione d'un contenuto nuovo, moderno, umano, il quale, seguendo il bisogno di tempi che non si contentavano più della tragedia come semplice rappresentazione d'un fatto, mettesse tutta l'importanza tragica nell'uomo quale causa dei fatti umani, come faceva il dramma romantico, ma fosse però tale da potersi adattare a quella

forma. La Francia non capì il problema; e continuò a camminar per la via della contradizione, allargando la materia e serrando la forma, finchè questa andò in pezzi, e la tragedia fu sepolta dal dramma romantico. In Italia la forma classica fu raccolta da una mano che aveva pronto un contenuto nuovo da gittarvi: la tragedia profondamente umana della forte volontà. Tragedia non greca, nè francese, ma radicalmente e schiettamente originale.

Il teatro alfieriano fu dunque, fra i teatri classici, l'unico che nelle sue linee generali presentasse anche oggettivamente, prescindendo da concezioni liriche soggettive, un completo organismo estetico, composto di un'anima e di forme ad essa corrispondenti. Nel teatro greco l'anima era fuori di quelle forme; nel francese era discordante da esse.

Non ho toccato del teatro di Seneca nè del teatro italiano che precedette l'Alfieri. Chè quello è un teatro greco senza la profonda ragione morale e religiosa, e privato della semplicità nella riproduzione dell'elemento umano; e d'una tragedia italiana prima dell'Alfieri non si hanno che elementi isolati e sparsi, più o men buoni, insufficienti a costituire una forma tragica di carattere spiccatamente suo, capaci d'esercitare un vero influsso. E d'originalità non se ne parla neppure. Dall' imitazione greca del Cinquecento e Seicento, o fatta uso Seneca, o pedantesca e scialba per esser più fedele, si cade a poco a poco nel totale asservimento al teatro francese, con

la lotta tra le passioni come elemento fondamentale (1).

Eppure quel bell'organismo estetico della tragedia di Alfieri che scosse e inebriò tanti petti, durante il trionfo delle idee romantiche doveva esser sommerso, e restar poi quasi dimenticato per sempre. Pareva di essersi tolti da una valletta angusta e nebbiosa di pregiudizii e di piccinerie critiche, e di esser saliti a giudicare con ampiezza e chiarezza di vedute sulle più alte cime del pensiero umano; e si era invece spesso in un'altra valletta angusta e nebbiosa, ugualmente irta di preconcetti, e si sentenziava a dritta e a sinistra con criterii limitati e unilaterali quasi quanto quelli che si condannavano. La forma della tragedia alfieriana non fu capita, e venne messa a fascio cogli altri rancidi classicumi. E il codice più invocato per giustificare a sè stessi e agli occhi del pubblico tali delittuose condanne, era il vero: naturalmente, inteso nel modo più gretto. Non fa nulla che lo stesso codice si lasciasse poi spesso dormire a proposito di certe forme romantiche. L'importante era sapervi ricorrere a tempo. Così fu demolita la tragedia alfieriana che era, non oserei dire il più bello, ma certo il più coerente prodotto della tragedia classica. E così giacciono oggi le sue rovine, se non vituperate dai critici, certo dimenticate da attori e da pubblici.

---

(1) V. Bertana, op. cit.

E dire che c'era proprio posto per tutti! Il viaggiatore che ha ammirato la superba e limpida bellezza della cupola del Buonarroti, non s'è perciò preclusa la via al godimento che può venirgli dalle mistiche e vaporose linee del duomo di Colonia; l'occhio che si è beato dei soli e delle campagne d' Italia, non resta perciò insensibile alle malinconiche bellezze di un fjord norvegese. Accanto alle anime armonicamente complesse di Amleto, di Egmont, di Posa, di Adelchi, avrebbero potuto far vibrare la loro unica nota maschia e squillante le fervide passioni di Oreste, d' Icilio, di Timoleone. È così vasto il campo del bello, è così varia l'opera meravigliosa di tutto il creato, e sarebbe pure tanto illimitatamente grande la facoltà d'ammirare e di godere dell'animo umano! Ma ahimè, è spesso così piccino il cervello dei letterati!

Che il dramma romantico, invece di sorgere accanto alla tragedia alfieriana, abbia dovuto sostituirla, è dunque indubbiamente e assolutamente deplorevole. Più ardua è la questione, quale dei due contenuti drammatici, a prescindere dalle convenienze teatrali, di che già abbiam toccato, debba, in sè stesso, preferirsi. Chè la norma d' un tale giudizio di confronto è essenzialmente soggettiva, relativa: relativa non solo all'individuo, ma, e principalmente, ai tempi. Oggi, è innegabile, predomina più che mai la tendenza all'analisi. L'uomo vuol vedersi decomposto, notomizzato, collegato ne' suoi singoli elementi a tutto ciò che lo circonda, proiettato su tutto il mondo sensibile e insensibile che forma il suo

ambiente. La statua non sodisfa più; vuol vedersi la sezione chirurgica, col relativo commento scientifico. È, o potrebb'essere, una verità anche questa, e non c'è da ripudiarla a occhi chiusi. E, poichè tutti si è un po' figli dei proprii tempi, certo è pure che, a parte le smodate esagerazioni, anche ai più moderati e codini di noi è oggi impossibile preferire la tragedia alfieriana al dramma romantico di Shakespeare, di Schiller, di Goethe, di Manzoni. Ma, è pure innegabile, in mezzo a questo furore di decomposizione analitica, pare che un certo scontento incominci a serpeggiare negli animi ; pare che un desiderio di forme più semplici ed intere faccia di tanto in tanto sentir la sua punta, come un'aspirazione a qualcosa di nuovo, che talora sa di rammarico per ciò che di bello e di vero si è disprezzato dell'antico. In questo rammarico c' è pure, più o men confessata, la triste esperienza che, alla fin fine, al vero non siamo più vicini noi coi nostri studii anatomici, di quel che lo fossero i nostri grandi classici colla loro sintesi scultoria; e che la nostra anima, assetata di quella quintessenza del vero che è la poesia, trovava più sodisfazione in quelle derise idealità che in questa vantata realtà. Chi sa se un giorno, stanchi e disgustati, non torneremo a bearci della tragedia alfieriana che di queste tendenze idealistiche è la più energica espressione, ponendola al di sopra di tutte le altre produzioni tragiche. Sarà una reazione, e, come in tutte le reazioni, ci sarà la sua dose di esagerato e d'ingiusto. Ma che cosa non è reazione

in questo basso mondo, che non sa purgarsi d'un'ingiustizia che con altra ingiustizia? Che cosa non è reazione in questa povera mente umana, vero pendolo che oscilla sempre, e va or troppo a destra, or troppo a sinistra, senza mai imparare a fermarsi nel punto giusto?

Che se poi uscendo dai limiti del criterio strettamente estetico, in cui fin qui abbiamo a bella posta voluto trattenerci, vogliamo assurgere a una sfera di idee che sarà forse oggettivamente del tutto estranea al dominio dell'estetica, ma è però certo la sfera più nobile della speculazione umana, ed è quindi dall'anima nostra indissolubilmente congiunta con ogni manifestazione dell'intelletto; se, dico, vogliamo salire nel dominio del sentimento etico, allora la tragedia alfieriana deve più che mai da questo nuovo punto di vista mostrarsi ai nostri sguardi un monumento di valore inestimabile e di bellezza imperitura.

Come la tragedia, e in generale l'arte, produca il suo effetto morale, è argomento che meriterebbe di per sè solo una trattazione assai estesa; e non meritava invece le tante stoltezze ed ingenuità che vi si sono scritte sopra. Basti il dire che s'è disputato sul serio se a quell'effetto morale sia indispensabile che il personaggio buono finisca bene e il cattivo male; e vi fu chi giunse a tacciar di disonesta l'arte dell'Alfieri perchè tale lieto fine dei buoni è raro, eccezionale addirittura [1]. Il vero è che l'azione

[1] SCHEDONI, *Delle influenze morali*, nel capitolo: *Della*

morale dell'arte, intesa non come singolo ammaestramento particolare su questa o quella materia, ma come ammaestramento etico generale, consiste, non dico soltanto, ma in gran parte, nell'esercitazione dei nostri affetti in un campo puramente ideale e fittizio, in cui gl'interessi nostri individuali non hanno luogo. Di capire ciò che è buono e ciò che è cattivo, e di provare simpatia per quello e odio per questo, suppergiù tutti sono spontaneamente capaci, salvo certo coloro che hanno un animo profondamente corrotto e pervertito, per cui il miglior poeta è il carabiniere, la miglior tragedia il codice penale, il miglior teatro la prigione. Il male si è che il proprio interesse perturba la chiarezza del giudizio, sconvolge la spontaneità del sentimento, conculca la ragione, o, nel migliore dei casi, cerca di acquetarla col sofisma; e finisce col confondere ogni criterio morale e coll' intorpidirne quel tanto che ne resta imperituro nel fondo dell' animo. Ora, nel mondo fittizio dell'arte l'azione corruttrice dell'interesse personale non ha luogo; il trionfo del buono o del cattivo non si risolverà in niun caso col nostro scapito o col nostro guadagno; e quel fondo di sano criterio etico ritorna a galla nel silenzio delle voci egoistiche, agisce spontaneamente ed ingenuamente, si risveglia, si esercita, si rinvigorisce.

---

tragedia, e delle tragedie di V. A. Secondo costui l'Alfieri, con le catastrofi luttuose di eroi come Agide, Raimondo, Icilio, invece di accender l'amore per la libertà ha ispirato l'orrore dell'eroismo!

Simile effetto avrà tanto più luogo quanto più il personaggio apparirà veramente degno di disprezzo, d' odio o d' ammirazione, quanto più cioè egli sarà mostrato meritevole delle sue belle azioni e colpevole de' suoi falli; in altri termini, quanto più la sorgente delle sue opere sarà mostrata in lui stesso. È la condizione spiccatissima dei personaggi alfieriani. La loro meccanica psicologica, salvo pochissime eccezioni, ha una sola molla: la volontà. Indipendenti dall'ambiente, indipendenti dal tempo, saldi nelle loro risoluzioni, di cui un effetto contrario potrà talora accrescere la dolorosa tragicità, ma non mai alterare la fermezza e la violenza, piantati là sul palcoscenico in tutta la saldezza delle loro musculature, essi sembrano gridare al pubblico — eccoci: i responsabili di ciò che facciamo siamo noi soltanto, a noi soltanto il vostro odio e il vostro amore!

Non è tutta la verità, no; ma è la più bella, la più efficace, la più utile, la più santa parte della verità! Quanto più bella, più grande, più santa, più utile di quell' altra che, con non minore esclusivismo, si va ormai predicando da tutti: essere l' uomo una piuma in balìa dei venti, totalmente irresponsabile di tutto ciò ch' ei pensa, dice ed opera, senza merito o demerito delle sue azioni, soggetto ed aperto a tutte le influenze, percorso liberamente in tutti i sensi dalle più cieche e più brutali forze della natura! Oh, il saldo tempio della divina anima umana, chiuso da porte di bronzo, impervio alle contami-

nazioni della natura bruta, ridotto a una aperta rovina per entro cui fischiano tutti i venti, cui tutti i soli riardono, cui tutte le piogge intridon di melma! Salute a te, o nostro grande, che sognasti quel tempio in tutta la sua inaccessibile maestà; salute a te che sapesti delinearlo nelle tue pagine immortali. Salute a te finchè in questa valle di lacrime non sarà spenta la face dell'ideale, e dell'umano lignaggio non sarà deserta ogni nobile speme!

L'Artista,

il Cittadino, l'Uomo

Se io fossi tanto ingenuo da credere che la coltura alfieriana di chi benignamente mi segue si limitasse a ciò che ho avuto l'onore d'esporre fin qui, questa sintesi finale non potrebbe assolutamente aver luogo. Chè nessuna vera sintesi è possibile senza una compiuta analisi preparatoria, quale certo non è stata la mia. Gli è che io so benissimo di non aver fin qui insegnato ma ricordato. Presumo che quei che hanno avuto la pazienza di non abbandonarmi siano tanti antichi innamorati del nostro grande; a cui la mia parola è servita semplicemente a rievocare nell'anima immagini già da un pezzo conosciute e vagheggiate, e, chi sa, confuse e svanite nel gran mare dell'odierna coltura. Che così molteplice, così ricca, così varia, toglie all'anima il piacere di contemplare a un tempo tutti i suoi amori, e la costringe a involontarii oblii, a dolorose trascuranze, a ingiuste parzialità. La visione compiuta di Vittorio Alfieri e dell'opera sua tutti, credo, la portavano inconsciamente nell'anima. La fioca luce della mia parola,

schiarando qua e là i punti principali di quella visione, non può aver fatto altro che riaccenderne nella loro memoria l'immagine compiuta e precisa. Così, al debole raggio della luna, i contorni e le forme incerte e confuse d'un panorama bastano a suscitare nella fantasia di chi lo abbia contemplato una volta di pieno giorno la piena visione di esso in tutte le sue parti. Non dunque sul poco che ho detto, ma sul molto che indirettamente posso aver rievocato, sarà costruita la nostra sintesi.

Incominciamo dall'artista, ossia dal poeta tragico: chè come tale deve una densa sintesi limitarsi a considerare Vittorio Alfieri. Che cosa è dunque la tragedia alfieriana? Qual è il suo valore estetico complessivo? Quali i suoi pregi e i suoi difetti?

Sulla condotta dei caratteri, sulla finezza psicologica, sull'energico e colorito impianto di certe posizioni drammatiche, sull'interesse e il calore dell'azione, sull'efficacia delle espressioni, non è qui il caso di fermarsi. Sono appunto quelle bellezze particolari su cui nell'esame delle singole tragedie ho già cercato di richiamare l'attenzione; e, d'altra parte, sono pregi essenziali in ogni produzione teatrale, varia quanto si voglia di metodo, di natura, d'intento, che conservi a lungo il vanto della bellezza. La bontà vera d'un dramma suppone più o meno la presenza di quei pregi. Se non li avesse, la tragedia dell'Alfieri, dopo un'effimera vampata di entusiasmo, sarebbe morta, come morranno infinite produzioni

che oggi riscuotono il plauso. Cerchiamo piuttosto ciò che in essa v'è di qualità sintetiche caratteristiche, che ne facciano ciò ch'essa è come tipo individuale e individuato nella storia della letteratura drammatica.

È una tragedia supremamente classica di forma, esclusivamente umana di contenuto, con quasi perfetta convenienza di quella a questo. E mentre la forma classica la separa nettamente da tutto il teatro romantico e dal moderno in generale, il contenuto umano la distingue, avvicinandola a noi, dalla tragedia classica greca, e la corrispondenza della forma al contenuto la innalza sulla tragedia classica francese. Sono queste, per così dire, le tre coordinate ideali che fissano nettamente la sua posizione nel campo sterminato della drammatica.

Quali siano i caratteri distintivi della forma classica dalla romantica, così in astratto, non è troppo facile a dirsi. Tanto nell'uno come nell'altro campo troviamo la più ricca varietà di produzione. Sono drammi romantici l'*Otello* di Shakespeare, la *Devozione alla Croce* di Calderon, l'*Egmont* di Goethe, i *Masnadieri* di Schiller, il *Ruy Blas* di Victor Hugo, l'*Adelchi* del Manzoni, l'*Arnaldo da Brescia* del Niccolini. E sono tragedie classiche il *Prometeo* d'Eschilo, l'*Edipo re* di Sofocle, il *Cinna* di Corneille, l'*Atalia* di Racine, la *Zaira* di Voltaire, la *Mirra* dell'Alfieri. Proviamoci a procedere con l'analisi dei caratteri estetici, nell'uno o nell'altro dei due campi, e vedremo quanto presto bisogni arrestarsi: quanto presto

si arrivi a un punto in cui ciò che si afferma d'un dramma romantico o d'una tragedia classica non è più vero per un altro dramma o tragedia della forma stessa. È necessario insomma mantenersi in una regione di suprema sintesi, e, soprattutto, rifuggire da affermazioni troppo recise e universali: aborrire il *sempre* e il *tutto,* ed abbondare di *quasi* e di *per lo più*.

Per lo più, adunque, possiamo dire che la tragedia classica si presenta come una riproduzione ristretta ma completa; quella del dramma romantico come una rappresentazione frammentaria ma complessa.

Prendiamo, ad esempio, l'*Edipo re* di Sofocle, la più famosa tragedia dell'antichità; e prendiamo una qualunque delle tragedie di Alfieri, l'*Agamennone* o la *Mirra,* che abbiamo già largamente riassunte. Orbene, nel cammino dei fatti, in esse non c'è parte alcuna che sia taciuta, sottintesa, abbandonata dal poeta alla fantasia del lettore. Tutto avviene sotto i nostri occhi, tutto è apparente, tutto è evidente, tutto è perspicuo. Tale l'avvenimento tragico, tale la rappresentazione. È un fatto reale, con un principio, uno svolgimento, una catastrofe, che gli danno una perfetta unità, trasportato e incorniciato nella scena. Cornice ristretta, ma in cui il fatto entra tutto senza sforzo.

Al poeta romantico invece si presenta alla fantasia uno spazio assai più esteso. Egli non vede avanti a sè un avvenimento semplice e solo, su cui concen-

trare tutta la luce, di cui soltanto riempire la sua cornice: ma vede un quadro assai complesso, in cui attorno all'avvenimento principale si collegano, con nessi talora anche abbastanza tenui, una quantità di avvenimenti secondarii, paralleli o subordinati. Egli non sa e non vuole estrarre un fatto semplice, con un taglio preciso, dal contorno delle circostanze in cui esso è immerso; ma estende la rappresentazione a tutte le circostanze collaterali, estendendosi liberamente nel tempo e nello spazio fin dove la contemplazione lo porta. Si pensi alla ricchezza di rappresentazione del *Re Lear* (come è scritto, non come di solito si rappresenta), del *Don Carlos* di Schiller, del *Fausto* di Goethe; e si vedrà fino a qual grado può giungere l'estensione e la complicazione del dramma romantico. Il quale è dunque, in generale, come dicevamo, rappresentazione complessa. Che, per altro, con l'abbondanza della materia che abbraccia, non può esser completa. È un toccare qua e là, un concentrar la luce sui punti principali della vastissima scena, lasciando il resto nell'ombra, affidato alla fantasia dello spettatore. Se il dramma classico può paragonarsi a un piccolo gruppo di figure, interamente disegnate e illuminate; il dramma romantico è un gran panorama, pieno di ombre, di penombre, di scorci, di lontananze, in cui si vede moltissimo ma parzialmente, e molto si è costretti a intravedere, molto a indovinare.

Tra queste due forme, la classica ha in generale il pregio indiscusso d'una maggior teatralità. Il poeta

classico si attiene strettamente alle possibilità pratiche della rappresentazione teatrale: la sua riproduzione compiuta ha, nella sua raccolta unità, una perfetta, immediata chiarezza, una ininterrotta continuità d'interesse unico. Il poeta romantico dalla libertà della sua forma è tratto invece assai spesso a sconfinare, a togliere all'azione principale la vera unità e la coerenza perfetta, a trasportare l'interesse del lettore or qua or là, ad allargare la rappresentazione fino a limiti e misure assolutamente incompatibili con le possibilità materiali d'uno spettacolo. Sono poemi o romanzi in forma drammatica, non veri drammi. A cominciar da Shakespeare, quelli che oggi noi vediamo sulle nostre scene sono gran semplificazioni del testo originale: sono, per dir così, sunti classicizzati di originali romantici.

D'altra parte si rimprovera alla forma classica che in essa la rappresentazione, quanto guadagna di pienezza, tanto perde di profondità. Essa ci mostra un avvenimento unico in piena luce, tutto quanto. Sicuro: ma l'azione esteriore è il fatto mostrato nel suo *quia*, non nel suo *quare*. Esso è in verità, intimamente considerato, manifestazione ultima d'una serie infinita di cause: incominciando dal carattere degl'individui tra cui si svolge. Il quale carattere come può rivelarsi, se il dramma non fa che distaccare l'avvenimento tragico dal resto di quella vita in cui ha profonde radici, e considera l'uomo solo rispetto a quell'avvenimento medesimo, solo in quanto vi ha avuto parte?

Potremo avere un avvenimento compiuto, non già uomini compiuti che ce lo spieghino e ce ne facciano penetrare le ragioni. Avremo un intreccio di sentimenti e passioni astratte, non un intreccio di caratteri concreti. Il poeta s'è illuso d'avere spiccato dalla realtà della vita in una cornice ben delineata un tutto completo, e non s'avvede che le parti di questo tutto sono ognuna alla lor volta parti di altrettante totalità che quella cornice ha barbaramente tagliate a mezzo. Nel suo quadro non vi sono tanti uomini, ma tanti spicchi d'uomo. Perchè l'uomo possa apparire completo è necessario che si consideri in varii momenti, variamente atteggiato nella varia posizione che assume di fronte a circostanze diverse. Bisogna accompagnarsi con esso a lungo nel tempo, girargli attorno con cura nello spazio, non già contemplarlo da un punto solo in un solo momento. Soltanto da uomini completi può risultare un'azione che possa dirsi davvero completa, cioè conosciuta non solo nel suo effetto, ma altresì nelle sue cause. E questo è possibile solo con l'ampia e libera forma romantica.

La critica, così in generale, è in gran parte giusta. Tanto vero, che la forma classica si determinò spontaneamente con la tragedia greca, in cui quella radice complessa dell'avvenimento tragico, quel *quare* non rappresentato che produce il *quia* portato sulla scena, è la volontà divina o il fato: elemento non drammatico ma tutt'al più lirico, e non suscettibile di riproduzione scenica. Di fronte all'avvenimento

il poeta non si preoccupa del perchè: il perchè sta in cielo, e la sua arte non giunge fin lassù; in terra c'è il fatto, e quello egli riproduce. La sua finezza psicologica non si perde a investigare le cause negli animi, ma gli effetti sugli animi, di avvenimenti fatali. E col suo squisito senso della misura, della proporzione, dell'euritmia, della chiarezza, preferisce l'azione semplice, breve, tutta riproducibile in piena luce nel breve tempo d'una rappresentazione teatrale. Così si determina la forma classica, spontaneamente, naturalmente, figlia di quel medesimo genio etnico che, ad alloggiare i suoi dei, aveva creato le forme divinamente semplici e chiare del tempio dorico.

Il teatro tragico risorge in Francia venti secoli dopo. Siamo in un mondo tutto nuovo. La concezione fatale dell'avvenimento drammatico è sparita. Radice dei fatti umani è l'anima umana: l'analisi delle cause attrae a sè il poeta, e il fonte principale della poesia si ritrova nel processo psicologico che precede l'azione, più che nell'azione medesima. Il tutto umano, l'individualità compiuta, il carattere, è supremo amore dell'artista: tanto più, quanto più è complesso e complicato. Un personaggio non pare poetico se non è perplesso, se non ha in sè una ricchezza di sentimenti cozzanti e contrastanti fra loro. È un contenuto romantico che chiede ad alta voce una forma romantica, ampia, ricca, libera. Ma Aristotele sgriderebbe se l'azione fittizia durasse più di un giro di sole, e Orazio per poco non istà con la clessidra in mano a misurar se lo spettacolo si

prolunghi illegittimamente. Perciò si contrae e si strozza e si storpia quel povero contenuto nel letto di Procuste delle unità drammatiche: il pedantesco schema in cui s'era cristallizzata la forma classica. Ne risulta un teatro che svolge classicamente germi di poesia romantica, inizia alla poesia della complessa ricchezza, e non sodisfa con l'asciuttezza delle forme. Il personaggio francese è come una promessa di romanticismo non mantenuta. I romantici gridano contro l'inganno, ed hanno ragione.

Viene l'Alfieri e serra ancora la forma francese. Abbrevia la durata, diminuisce il numero dei personaggi, rende ancor più rigorosa l'unità d'azione, semplifica la trama, separa più che mai l'uomo dall'ambiente. I romantici raddoppiano le loro grida, ed hanno torto! Non si avvedono che la tragedia di Alfieri, lontana dalla greca quanto la francese, perchè tutta umana come questa, ha però qualcosa che la distingue profondamente da questa : l'uomo. L'uomo dell'Alfieri non è l'uomo semiromantico, oscillante e complesso, della tragedia francese, e tanto più dista dall'uomo romantico. Esso è invece l'uomo di condizioni psicologiche ben ferme e determinate. Quasi sempre la sua anima è semplicissima, perchè il grido d'una fortissima passione, o d'un supremo ideale, vi supera o assimila a sè ogni altra voce. È una passione, un'idealità fatta uomo. Che se pure esista in lui un sentimento subordinato contrastante, come per esempio nei due Bruti, esso potrà produrre lo strazio, non mai la vera lotta. Lotta significa dubbio, e il

dubbio non esiste nell'eroe alfieriano. E un personaggio cosiffatto, non si desidera conoscerlo in altri suoi aspetti. Ei non ha altri aspetti. È quello che appare nella tragedia e niente di più: tale in quell'occasione, tale sempre. Allargare la rappresentazione sarebbe inutile, poichè non è l'avvenimento che modifica e rivela l'uomo, ma è l'uomo che crea l'avvenimento; e rappresentazione completa di questo significa già rappresentazione completa dell'uomo nella sua semplice interezza. Il personaggio romantico è l'animo umano mostrato nella complessità, nella sua varietà, nelle sue alternative, nelle sue contradizioni, nella sua dipendenza dal mondo che lo circonda. Il personaggio alfieriano è tutto semplicità e indipendenza: tutte le ragioni di quel ch'egli è sono in lui, il mondo lo attornia senza attaccarlo, senza modificarlo. Entrambi i personaggi hanno la loro bellezza e la loro poesia. Poesia del reale l'uno, poesia dell'ideale l'altro; l'uno poetico per la sua ricchezza, l'altro per la sua semplicità.

Il romantico dice: « Io sono un microcosmo, sono un compendio e un riflesso di questo mondo che mi circonda e mi preme. Multiforme e variabile, non c'è modificazione di questo ambiente che non produca una modificazione nell'animo mio, non c'è voce che mi suoni d'attorno che non abbia in me un'eco più o meno profonda. Voi mi vedete agire e credete che l'atto sia opera soltanto mia; ma io sono anche uno strumento della mia stirpe, del mio popolo, della mia epoca, di questo cielo che mi dà luce e respiro,

di questa natura che mi contorna. Mi credete un tutto, e sono una parte: piccola, minima parte di quel gran tutto misterioso che è il mondo. E la mia poesia è questa dipendenza, questa comunanza, questa parentela con tutte le cose create: sono una strofe, un verso, una parola, del poema eterno dell'universo ».

E grida il personaggio alfieriano: « Tutto questo mondo che mi attornia io non lo curo, il mio mondo è in me. C'è nel mio animo una forza contro cui le onde perpetue della vita universale si agitano e infuriano invano. Sono uno scoglio contro cui ogni tempesta s'infrange. Tale mi vedete, tale sono sempre stato, tale sarò fin ch'io viva, checchè mi si volga d'intorno. Attingo in me il mio volere, attingo in me la mia forza, attingo in me il mio ideale. La mia poesia è nella mia indipendenza. Di qualunque atto muova da me, il responsabile sono io, ed io soltanto. Solo a me dovète il biasimo o la lode: amatemi o odiatemi con tutta la forza dell'animo vostro ».

Questa concezione dell'uomo tragico, è una concezione senza dubbio ideale. Schiettamente poetica, poichè improntata a una corrente di sentimento, vivissima in tutti, di raccogliere l'uomo in sè stesso e ridurlo a una forza tutta soggettiva; bensì, come dicevamo, ideale, che non risponde a tutta la realtà, ma ne è una semplificazione, un'astrazione. Ed essa, rivestendosi della forza d'imitazione tutta idealistica della tragedia classica, assume il vestimento più

adatto alla sua natura intima, e forma con essa un tutto perfettamente coerente. La tragedia classica, in ispecie quella moderna, non è imitazione ingenua della natura. Essa guarda al vero e lo ritrae, ma da una regione elevata,. a cui tutto ciò che nella vita resta al disotto di un certo livello non giunge. Certi umili fatti della vita domestica d'ogni giorno, certi particolari prosaici, certe contingenze insignificanti, come tutto quel che si riferisce alla vita puramente fisica, vegetativa, è assolutamente sbandito dalla scena. I personaggi non parlano mai di fame e di sete, di caldo o di freddo; non menzionano mai oggetti del loro abbigliamento o i loro arredi domestici. Giungono, e non si sa con quali mezzi di trasporto. Entrano in iscena, si abboccano, si congedano, senza le formule di saluto o di commiato. Tutto ciò, insomma, che non ha un valore ideale, che non ha stretto rapporto con la vita psichica e con le passioni dei personaggi, con la trama dei fatti, non trova luogo nella riproduzione scenica.

Or questa esclusione, dannosa a una riproduzione analitica dei fatti umani, che nella realtà si collegano a tutta la vita in tutte le sue anche più umili manifestazioni, e dannosa quindi allo svolgimento sincero e compiuto del dramma nel teatro francese, che nell'analisi metteva tutta la poesia dell'anima, conviene invece perfettamente alla tragedia alfieriana e all'alta idealità della sua concezione sintetica. Il rimproverare all'Alfieri quel difetto di realismo riproduttivo nelle sue tragedie, sarebbe proprio

come rimproverare a Michelangelo di non aver messo la sua Notte a dormire in un letto con le pantofole in terra e la candela accanto.

E quel tutto coerente che è una tragedia di tal sorta, si riveste poi d'un ultimo strato d'idealità con l'espressione ritmica del verso. Anche il verso è una forma d'imitazione tutta idealistica: qui la cosa è evidente, chè nessuno mai, da che il mondo è mondo, ha parlato in poesia. Ora, codesta forma ideale può piegarsi artificialmente, e anche felicemente, all'espressione di qualunque concetto, sia pure il più pedestre e volgare; ma certo è che essa riposa e si adagia pienamente sul suo contenuto, quando esso corrisponda, per la sua intima natura, a quel carattere d'idealità onde la parola ritmica è di per sè impressa. Shakespeare, il sovrano indiscusso della scena, alterna appunto nei suoi drammi il verso con la prosa, secondo la dignità della persona che parla e dei concetti che esprime. A contenuto ideale veste ideale, a contenuto realistico veste realistica. E se nelle nostre scene l'alternarsi delle due forme non appare, è per mancanza di coraggio o di senno nei traduttori. Ma nella tragedia alfieriana il verso è veste necessaria, indispensabile, che si adatta perfettamente sulla membratura ideale di essa, e ne fa un tutto compatto, coerente, completo, d'idealità poetica. E, sia detto di volo, tale idealità, ove il dramma passi dal libro alla scena, va conservata nell'azione. L'attore che riproduca una tragedia alfieriana deve ricordare che quella da lui rappresentata non è tutta

la realtà, quindi ei non deve prendere la pura realtà a modello dell'azione. Deve ricordare che quella tragedia (e, quanto alle forme riproduttive esteriori, tutta la tragedia classica), è un primo passo della scena di prosa verso il teatro di musica, il quale tocca il massimo dell'idealismo nella riproduzione. Egli deve tutto investirsi di quell'idealità: allargare il suo gesto, dare maggior dignità ai suoi movimenti, rifuggire dagli atti troppo comuni, troppo volgari, troppo puramente fisici. Deve regolare la sua azione un pochino come se cantasse. Il verso è uno stadio della parola in cui al discorso umano accennano a spuntare le ali della musica. Colui che lo recita, cerchi di sentire in sè un rudimento di ali da cantante. Ma i nostri attori d'oggi, salvo qualche rara eccezione, non la intendono menomamente così. Non conoscono che la recitazione realistica, fotografica; e poichè con questa la tragedia classica fa uno stridente contrasto, ne danno la colpa alla tragedia stessa, e la bandiscono dalla scena. Il teatro diviene in tutto e per tutto la scuola tecnica dell'arte drammatica!

Ma ora che abbiamo stabilito la natura più intima della tragedia alfieriana nella sua unità estetica di concezione e di forma (il che è certo grande pregio artistico), viene spontaneo il domandarsi se tale concezione idealistica valga poi più o meno di quella più reale del dramma romantico. Domanda cui è assai malagevole il rispondere. Certo, se nella vita ci capitasse d'incontrare tipi d'uomini spiccati

e potenti come gli alfieriani, sia in bene sia in male, essi ci parrebbero toccare un altissimo grado di bellezza. Bello è in natura tutto ciò che esprime qualche cosa; e i caratteri alfieriani sono appunto espressioni potentissime, perspicue, intere, d'un affetto, d'una idea. Ma passando nel mondo dell'arte, con tutto che questa sia in un certo senso pure condensazione o raffinamento del mondo reale, il criterio può mutare o complicarsi: poichè con l'elemento espressivo s'intreccia e si fonde nel nostro giudizio l'elemento imitativo. Il *quanto è bello!* non prorompe più dal labbro senza la compagnia del *quanto è vero!* Il *troppo bello, troppo buono, troppo perfetto,* diventa argomento di critica contro un carattere fittizio, appunto perchè quel *troppo* significa ch'esso s'allontana da quella media temperatura estetica dell'umanità, che segna in noi il termometro dell'esperienza quotidiana. E questa esigenza veristica è soprattutto della più raffinata coltura moderna. Altre volte, che il personaggio fosse troppo idealmente concepito, pareva pregio e non difetto. Come pare tuttavia al volgo o al fanciullo, che nella loro psicologia riproducon fedelmente un grado più primitivo della psicologia umana. Per l'ingenuo senso artistico del popolo, il personaggio, più è una perfezione del suo genere, più desta l'interesse e l'ammirazione. Gli è, in fondo, perchè l'anima vergine s'abbandona più totalmente all'illusione, e giudica il mondo fittizio dell'arte con gli stessi criterii del mondo reale. L'arte non è da essa considerata altro che come un supplemento mi-

gliorato e corretto della realtà, in cui si va a respirare un'aria esteticamente più elevata di quella che non si respiri quotidianamente nella vita reale. E in questo rifugio, in questa direi quasi villeggiatura del senso estetico, l'anima vergine bada alla verità realistica solo quanto basti a mantener l'illusione. Ma per lo spirito raffinato tutto cambia. La riproduzione artistica si vuole soprattutto che sia vera. Poco importa che in tal modo si prolunghino nell'arte anche le bruttezze e le brutture della realtà. L'importante è che questo mondo riprodotto somigli da vicino al mondo vero. L'ingenua contemplazione della finzione artistica non basta: si ripone soprattutto il godimento estetico nell'ammirazione per l'abilità dell'artista che ha saputo fare un ritratto fedele. È il criterio riproduttivo che prevale sul criterio espressivo. Con tale odierna tendenza generale, che è poi un caso particolare delle tendenze analitiche manifestatesi oggi in tutti i campi dell'attività psicologica, è naturale che tra la poesia sintetica idealistica della tragedia alfieriana, e la poesia analitica più realistica del dramma romantico, il gusto dei nostri tempi non esiti a dar la palma a questo. Tanto più che è impossibile scompagnare l'idea di poesia romantica in genere, dal ricordo dei capolavori immortali di Shakespeare, che, fondendo nel più alto grado la bellezza espressiva e la imitativa, toccano le più eccelse regioni che siano state mai raggiunte dalla produzione drammatica di tutti i tempi e di tutti i luoghi.

Si aggiunga che la loro stessa interezza, vigoria, indipendenza, toglie in genere ai personaggi alfieriani, per belli e veri che siano, un carattere tanto intimamente caro al gusto di noi moderni: la malinconia. La quale si nutre d'incertezza, di debolezza, d'indecisione; laddove nell'uomo dell'Alfieri generalmente tutto è certo, fermo, preciso. Il personaggio alfieriano, pur nel più grande dolore, non è quasi mai malinconico; e suscita spesso l'ammirazione, ma di rado l'intima simpatia. È un po' come un fiore stupendo, dai colori ardenti, dalle forme pompose e perfette, in cui però manchi il profumo. Chè la malinconia è giusto il profumo del dolore. Non pronunzio giudizii, non sentenzio se questo amore di noi moderni sia raffinatezza o dissolvimento. Avverto fatti e investigo ragioni. Giacchè il sereno e illuminato spirito critico deve rompere la ristretta cerchia del criterio dei tempi, contemplar le cose dall'alto, tenendo conto, nell'apprezzamento delle opere d'arte, della tendenza che allora prevaleva; deve giudicarle rispetto a questa, non imputando a difetto dell'autore il mutar dei tempi, e ricordandosi che nella storia dei gusti cambiamento non significa infallibilmente progresso.

Del resto, sotto il superficiale mutar delle tendenze e dei gusti, l'oggetto contemplato dall'arte e il soggetto contemplante resta sempre quello: l'uomo. Il quale permane immutato per tanti e tanti suoi caratteri essenziali, ed ha sempre, in ogni tempo, il medesimo spettacolo di realtà intorno a sè, la mede-

sima sete d'idealità dentro di sè. Onde fra i due campi estremi ed opposti del realismo e dell'idealismo estetico, c'è una zona intermedia, un terreno neutro, in cui s'incontra il genio dei poeti e l'ammirazione dei popoli di tutti i tempi e in tutti i luoghi. È il terreno ove fioriscon rigogliosi i prodotti di quell'arte che, senza entrar nei confini dell'impossibile, sappia però oltrepassare quelli del comune; senza disprezzar la realtà sappia purificarla, e senza falsarla la raffini. Un personaggio che non ecceda le possibilità dell'umana natura ma risplenda fuor della cerchia della pedestre ed ovvia verità quotidiana, sarà sempre ammirevole; sempre ammirevole sarà un discorso pieno di passione e di calore, un intreccio ben condotto, una posizione commovente, quando non diano perciò nell'artificioso e nello stentato. Come, viceversa, resterà biasimevole sempre un carattere falso e insignificante, un discorso languido, un intreccio confuso o impossibile. Ora, nel teatro alfieriano molti sono i frutti nati in quell'aurea zona della bellezza eterna. E il *Saul* sarà sempre un capolavoro; un capolavoro sarà sempre la *Mirra;* sempre bellissime tragedie l'*Agamennone,* il *Filippo,* il *Bruto primo,* il *Bruto secondo*. Come sempre brutta sarà la *Maria Stuarda,* sempre mediocrissima la *Rosmunda,* sempre difettose certe inverosimiglianze derivate dalla pedantesca regola delle unità che l'Alfieri non ebbe il coraggio di scuotere. Così del suo stile tragico potrà sempre giustamente osservarsi che, se non merita che in piccola parte quel rimprovero di durezza che gli fu aspra-

mente mosso in principio, ha però, pur nella sua compatta sostanza, qualcosa di asciutto e di nudo, ed è più concettoso che poeticamente immaginoso. Nel suo complesso poi il teatro dell'Alfieri se non bellezza somma sarà sempre bellezza grande: sarà sempre fonte di vive e pure commozioni, fuoco splendidissimo che illuminerà e riscalderà dei suoi raggi l'anima che gli si accosterà desiosa di luce e di calore. Se venisse un tempo in cui il beneficio di quel calore e di quella luce non fossero più sentiti, guai a quel misero tempo, che nutrirebbe un'umanità paralitica e cieca.

È inutile dire che non tengo conto degli eterni ciechi che hanno l'occhio sensibile a un solo colore: quello di moda. Sono quantità non indifferente tra le persone che si dicono colte, ma costituiscono di fatto la parte negativa dell'umanità nel campo dell'estetica: peggiori degli stessi ignoranti. Giacchè il cattivo coltello della loro istruzione ha tolto loro, insieme con la pelle dell'ignoranza, anche la carne viva dell'ingenuo buon gusto. Gente che passa la vita ammirando l'idolo del giorno, credendo in buona fede che la storia dell'arte nel passato sia stata un vaneggiamento preparatorio all'idolo che essi adorano. Quando l'idolo cambia e precipita anch'esso nel passato, con la medesima convinzione disprezzano lui e adorano il successore, come se non avessero mai fatto altro. E passano così la vita, esseri inutili, incoerenti, fatui, a cui il gusto artistico è poco più che una sensazione fisica d'abitudine, correg-

gendo le loro sciocchezze con nuove sciocchezze, trattando i divini prodotti dell'arte come se fossero cappelli o colletti, cravatte o ventagli. Per tutti costoro Alfieri è morto e sotterrato da un pezzo. Ma i morti son essi. Sia pace all'anima loro: noi non ce ne curiamo!

❦

Parlando della *Congiura dei Pazzi,* esposi brevemente quale fosse allora il pensiero politico di Vittorio Alfieri, espresso in forma artistica nella tragedia, in forma filosofica nel trattato della *Tirannide.* È quell'odio contro la tirannia, che, spuntato assai presto in quell'animo indocile e fremente sotto il giogo d'uno dei più assoluti sovrani d'Europa, nutrito da letture filosofiche francesi tutte spiranti libertà, maturato dall'esperienza dei tanti viaggi, si annunzia come un'aurora nelle prime tragedie, e infine irrompe in tutto il suo vivissimo ardore nelle pagine della tragedia e del trattato politico. Il quale, del resto, se nell'intenzione vuol essere un puro ragionamento filosofico, di fatto non riesce altro che una nuova opera d'arte. È poesia mascherata dal sillogismo, ma in fondo poesia: cioè contemplazione lirica d'una tirannia liricamente astratta. Il senso pratico, nel trattato politico, manca totalmente. Orbene, esso è la sintesi di quel che sarà sempre suppergiù il pensiero politico dell'Alfieri. Egli non è un vero pensatore.

Poeta cittadino nel campo letterario, è un cittadino poeta nel campo politico. Egli non procede per tranquillo e ragionato esame della vita pubblica, ma per reazione sentimentale ai fatti isolati, o per mera contemplazione d'ideali astratti. Impera in tutta Europa la tirannia, ed ei non scorge altro che l'oppressione terribile che grava su tutta l'umanità. Vede catene di schiavi ai polsi di tutti, e con tutto il suo impeto impreca contro tali infami ceppi che bisogna spezzare a ogni costo. Le catene sono infrante dalla rivoluzione francese. Ivi una plebaglia rozza e crudele, in cui si moltiplica la tirannia, alza la testa, minaccia, spadroneggia, imperversa: tutto lo sdegno e la bile dell'Alfieri si riversano su codesta plebe. Il tiranno, divenuto un oppresso egli stesso, è dimenticato, perdonato. Il fulgore della sua corona era un marchio rovente d'infamia; il lampo della ghigliottina è una aureola di gloria. E, martire della vile canaglia, il re è da lui quasi glorificato. Democratico non può dirsi, aristocratico neppure. A seconda del punto di vista da cui deve guardare, sferza a sangue od esalta popolo o nobiltà. Nella *Virginia* e nella *Tirannide*, il popolano è un eroe, il nobile un infame. Nel *Principe,* ai nobili è assegnato il compito di formare la classe intelligente e scelta dello Stato. Si professa repubblicano, e ammira al tempo medesimo come modello di governo la monarchia costituzionale inglese. È appunto l'oscillare che dicevamo fra l'astratto e il concreto. La mera astrazione del diritto lo attrae verso la sovranità popolare; ma la volga-

rità, la bassezza, la servilità effettuale della plebe, lo risospinge verso la maggior finezza e la maggior indipendenza aristocratica. Ma anche questa è un'astrazione: ei contempla in concreto l'ignoranza, i vizii, la servilità pur dell'aristocrazia, e si sente disgustato anche di questa, e la flagella. Quel giusto mezzo di intuizione e di riflessione, di teoria e di pratica, di apriorismo e di esperienza, che deve essere la politica, l'Alfieri non lo conosce. Ei precipita da un eccesso all'eccesso contrario, dalla speculazione astratta alla violenta passione concreta, senza fermarsi mai nella zona intermedia. In tutto questo c'è senza alcun dubbio l'elemento soggettivo della sua natura irrequieta, impressionabile, artistica per eccellenza. Ma c'è pure una causa oggettiva niente trascurabile, in quanto che un movimento continuo, una affannosa oscillazione, un succedersi incalzante di azioni e reazioni, dolorose sempre le une e le altre, era il carattere politico dei tempi. Chiamiamo pure incostante il pensiero politico di Vittorio Alfieri, ma non dimentichiamo che tale incostanza, pur esagerandola, rispecchiava però in fondo l'incostanza dei tempi. Una condizione politica e sociale uniforme e tranquilla, in cui nutrire di calma meditazione e di accurata osservazione una coerente e salda teoria politica, all'Alfieri mancò affatto. Egli visse nel periodo in cui le varie forme politiche, libertà, tirannia, democrazia, oligarchia, rivoluzione, reazione, danzarono la ridda più vorticosa e feroce. Fu la storia delle forme di governo condensata, contratta, in-

trecciata, aggroppata, rimescolata in pochi anni. E se questa fu la condizione più favorevole perchè, passata la burrasca, potesse dalla molteplice esperienza emergere un pensiero politico organico e saldo, fu la più sfavorevole alla coerenza e saldezza di pensiero in chi dalla burrasca fu avvolto e sconvolto. Il mondo turbinava intorno a Vittorio Alfieri: chi potrebbe accusarlo d'aver provato il capogiro?

E poi, pur non presentando una vera coerenza pratica, certo è che il suo pensiero politico ha, in fondo, una intima unità ideale e morale. Sferzi gli aristocratici o i democratici, i re o il popolo, i molti o i pochi, sempre nel suo animo c'è la mancanza assoluta del preconcetto di parte. Ei non si fonda stabilmente su nessuna forma di governo, perchè di nessuna gl'importa come forma, e in tutte è pronto a riconoscere il difetto. È una mente che va cercando il bene per il bene, e ora gli pare di scorgerlo qua, or là; ma siccome non lo trova mai stabilmente, così non si posa mai, e la sua incostanza forma la sua costanza. E che non trovi mai quel bene in nessuna forma di governo è naturale. Suo ideale è, in sostanza, il governo dei buoni. Concetto utopistico, ma non per nulla egli era poeta. Or nella piramide sociale che ha per base il volgo e per vertice il monarca, l'oro e il fango si mescono irregolarmente e alla rinfusa per tutto: non c'è strato alcuno che sia tutto dell'uno o dell'altro. L'Alfieri va cercando affannosamente lo strato tutto d'oro, fra quelli che, con divisione rigidamente geometrica a piani orizzontali, la

storia gli offre: monarchia, oligarchia, aristocrazia, democrazia. Invano! E apprezza o disprezza tutti a seconda che si fermi sull'oro o sul fango di cui ciascuno è commisto, nè si posa stabilmente su nessuno. Chè anche quell'allegorica monarchia accennata nella sua commedia. *L'Antidoto*, che è in fatto di politica l'ultima parola di lui, è poi qualcosa di molto incerto: una fusione delle varie forme di governo in una sola, in cui di ben determinato c'è quasi soltanto il lato negativo, che cioè non sia nessuna delle forme ordinarie. L'Alfieri non pensò forse e certo non pronunziò la parola; ma noi, se dovessimo battezzare il suo pensiero politico nella sua intima unità morale e ideale, diremmo ch'esso non fu nient'altro che *sofocrazia:* governo dei saggi. Pensiero affatto poetico, giacchè è superfluo dire che un partito politico di sofocratici non è esistito e non esisterà mai.

Saldo, costante e senza tentennamenti, è nell'Alfieri il senso dell'italianità. Non forse troppo pronto a formarsi, e quasi involuto dapprima nel sentimento generico di libertà, esso ha la sua prima manifestazione, tutta letteraria, nell'amor indomito del poeta per la nostra divina lingua; e si rivela per la prima volta come pensiero politico autonomo nel libro *Del principe e delle lettere*. E resta d'allora in poi fiamma vivissima che riscalda tutta la sua vita. La resurrezione d'Italia e la sua futura unità è fede costante e splendida del suo cuore. Egli è sicuro che la sua

patria non è morta ma solo sopita. Vede ne' suoi concittadini, perfino nei loro delitti, germi magnanimi di virtù e di grandezza, capaci di far tornare l'Italia sua, virtuosa, magnanima, libera ed una. E due grandi moniti fondamentali ei rivolge a questi suoi concittadini, come mezzi principalissimi di raggiungere il santo ideale. Uno di riforma intima: svolgere nel loro cuore quei sublimi germi di fortezza e di virtù. L'altro di politica esterna: considerare come principale nemico dell'unità italiana il popolo francese. La storia d'Italia gli aveva insegnato la Francia essere stata per natura la più costante nemica della grandezza della nostra patria: dolorosa e triste verità, ma verità. Il profetico monito fu, è vero, per un istante smentito da quello splendido fuoco di fraternità gallo-italica, che mandò il suo più fulgido raggio il giorno in cui Vittorio Emanuele entrava liberatore in Milano a fianco di Napoleone III. Ma tutta la storia del secolo decimonono ne fu, ahimè, prima e dopo una dolorosa riconferma. Che se l'aura di fraternità internazionale alitante oggi benefica per l'Europa può, la Dio grazia, permetterci di considerare oramai quella parte dell'eredità alfieriana più come un tesoro da museo, che non come un capitale corrente, sarebbe ingiusto non riconoscere il valore che in essa pur v'era; sarebbe ingiusto, dimenticando tutto un passato, accusare il nostro Grande di odio affatto capriccioso verso i Francesi.

Pieno in tutto di profonda saggezza l'altro monito rivolto agl' Italiani sulla riforma morale di loro

stessi. Unità e libertà italiana non poteva, nel pensiero del nostro grande, scompagnarsi dall'immagine di virtù italiana. E se egli avesse potuto vedere nel futuro questa patria nostra qual è oggi, fatta una da un fuoco effimero di eroiche virtù, troppo presto, ahimè, affievolito; più che esclamare, come un altro grande, che l'Italia è fatta ma bisogna far gl' Italiani, avrebbe invece, io credo, tuonato che non sarà fatta l'Italia finchè non sarà fatto un popolo italiano. A questo popolo futuro ei dedicava il suo *Bruto secondo*. Mettiamoci una mano sulla coscienza, e diciamo sinceramente se ci paia proprio arrivato il momento di appropriarci la dedica del vate!

Grande cittadino come poeta e come profeta, l'Alfieri è sembrato ad alcuno non ugualmente buon cittadino nella pratica della vita. Coi suoi furori di libertà, non è stato, in fondo, suddito fedele e tranquillo di tutti i sovrani? Col suo odio pei Francesi, come ha cercato di opporsi alla loro azione malefica per l'Italia? Ha molto detto, ma che cosa ha poi fatto per la patria sua? Grandi le sue parole, quali le sue azioni? Stolte domande, che muovono da una grossolana distinzione tra il dire e il fare. Come se *fare* indicasse esclusivamente un'attività visibile, plastica, materiale: apprestare armi, menar le mani, comandare un esercito, o che so io. L'azione di Vittorio Alfieri è stato ciò ch'egli ha pensato e scritto. Chiamar la sua opera un dire e non un fare, è un giocar di parole. Scrittore egli riuscì, e potremmo

rimproverarlo d'incoerenza solo quand'ei non si fosse comportato da scrittore secondo quell'ideale ch'egli stesso tracciava dell'altissimo suo ministero. Ciò non fu. Quale ei desidera lo scrittore di libertà, tale egli fu effettivamente. Mai nei suoi scritti, in nessun momento, ei tradì gli altissimi ideali politici e civili che gli sorridevano; e mai gli uscì dalla penna un pensiero destinato ai posteri, che non fosse sinceramente da lui nutrito e creduto buono. Perfettamente legittimo, poi, ch'egli insegni ad altri, in altri ceti e condizioni, quali siano i loro doveri, senza farne un dovere a sè stesso. Che egli privato, solo, inerme, disadatto per nascita, per abitudini, per occupazioni, a ogni attività pratica, in mezzo a un popolo addormentato, si fosse messo a fare il Rodomonte, non si sa poi come nè quando nè contro chi, è ridicolaggine solo il pensarlo.

Eppure si è osato, con aria di derisione, paragonare l'Alfieri e la Stollberg quando, per l'invasione dei Francesi, escono da Firenze, a don Abbondio e Perpetua che fuggono i lanzichenecchi; come se quel ritirarsi in campagna mentre un esercito straniero invadeva la città, fosse prova di poco coraggio cittadino o d'incoerenza fra il detto e il fatto. Coerente sarebbe forse sembrato, a quel critico, un Alfieri che piantatosi solo, con una sciabola in mano, sotto l'arco di San Gallo per cui gl'invasori entravano, avesse tentato di tagliar la testa a tutti. Allora forse egli avrebbe riconosciuto un uomo di carattere nell'autore del *Misogallo*. Noi, per conto no-

stro, non ci avremmo riconosciuto altro che un povero pazzo!

❦

« Alfieri è un uomo, che al solo nominarlo ci sentiamo superbi d'essere italiani »: sono parole di Francesco de Sanctis. Quale fosse quell'uomo ne' varii lineamenti che costituivano il suo carattere, non occorre tornar a dire. A noi preme soprattutto di esaminare un'accusa mossagli sovente, in modo or aperto or velato, come sintesi ultima del suo carattere morale. Il grande uomo non fu anche un grande superbo?

Noi non lo crediamo. Il superbo è essenzialmente un'esistenza chiusa in sè. Isola del mondo umano, ei prende tutto dal suo interno e tutto tributa al suo interno: ha in sè il suo principio e il suo fine. Il suo commercio affettivo non ha esportazione nè importazione, ed è un ciclo che si svolge in sè stesso. Il superbo da sè si ammira, da sè si vanta, sè stesso consulta, sè stesso soltanto ama. Si estolle da sè sul resto dell'umanità, e vive pago di tale supremazia accordatasi *motu proprio*.

L'animo dell'Alfieri è invece tutto aperto e rivolto al mondo umano che lo circonda. Agli altri domanda l'approvazione, agli altri la stima, agli altri l'amore, sugli altri sente un bisogno irresistibile di riversare l'esuberante piena dei suoi affetti. Non può vivere senza amore e senza amicizia. La lontananza

dalla donna amata prosciuga in lui anche la vena poetica; e il periodo più felice della sua vita è quello ch'ei trascorre con a fianco la sua donna e il suo più caro amico. Si ammira e si ama molto anche da sè, è vero; ma non gli basta, ed è infelicissimo se la sanzione all'apprezzamento ch'ei fa di sè stesso non gli viene da altrui. Senza questa, la stima che da sè solo ei si accorda è per lui come un decreto steso ma non firmato. Scrive tragedie, e va cercando giudizii da tutti. Le critiche potranno talvolta stizzirlo, ma in fondo lo turbano; le lodi lo levano a cielo. Si scoraggia o si rincuora a seconda dell'impressione che vede di produrre sugli altri: tanto è, in fondo, poco sicuro del suo proprio valore. Specialmente sull'inizio della sua carriera, ben più che la certezza di questo, egli non ne ha che un desiderio smisurato.

Immaginiamo un vero superbo, a leggere una sua tragedia a un pubblico di profani. Legge, e si ammira in cuor suo: chi lo approva fa bene, chi lo riprova peggio per lui. L'Alfieri guarda continuamente i suoi ascoltatori, osserva i loro movimenti, spia l'espressione del loro viso, tende l'orecchio ai rumori della loro sedia. E se alla fine della lettura l'attenzione non è stata molta, è pronto a giudicar difettoso il suo lavoro. Sono forse i sentimenti e la condotta d'un superbo codesti? Ed è da superbo quel professare eterna gratitudine ai suoi primi inesorabili censori e revisori letterarii, dicendosi poeta tragico per grazia di Dio, del Paciaudi e del Tana?

Ancora, la cosa che l'Alfieri nel ritratto di sè stesso tiene più a far risaltare fino all'esagerazione è la forza della volontà; ed attribuisce ad essa una eccessiva importanza nel conseguimento della sua gloria letteraria. Or che cos'altro è quest'analisi del proprio merito, se non un abbassarlo avvicinandolo di molto a un livello accessibile a tutti? Ê una glorificazione del *volere è potere:* massima antisuperba quanto altra mai, chè riesce, in fine, a un pareggiamento in potenza di tutta quanta l'umanità. Che se pure nella bocca dell'Alfieri suona vanto, è un esaltarsi sotto il rispetto morale ed esemplarmente virtuoso. Anche questo è contrario alla vera superbia, giacchè perfezionamento morale significa trasformazione del nostro io secondo un modello e una legge superiore a noi stessi, rinunzia all'individuo concreto per ossequio al tipo astratto, intrusione nella vita intima di un'autorità tutta estrinseca. Mentre tutta intima, e perfettamente consona al ciclo psicologico chiuso del superbo, è la grandezza intellettuale.

Gli è che l'Alfieri si ama e si ammira molto, senza dubbio, ma c'è qualcosa che ama ed ammira assai più di sè stesso, la virtù; ed anzi l'amore e l'ammirazione per sè stesso sono in fondo un riflesso di quello ch'ei nutre per la virtù. Il superbo si idolatra così com'è. Egli è così, e poichè quest'egli è il suo io, lo innalza sopra di tutti. L'Alfieri ha invece un ideale indipendente da sè, molto diverso da ciò ch'ei si sente di fatto. E l'amor proprio naturale d'ogni uomo, diviene in lui lavoro di anni interi per pla-

smarsi secondo quell'ideale: condannando inesorabilmente i suoi difetti, trasformandosi, castigandosi, flagellandosi da un lato; ricolmando, aggiungendo, perfezionando pazientemente dall'altro. Viene il tempo ch'egli arriva ad esser quel che voleva. Allora si ammira, ed ha ragione; chè l'ammirazione tributata a sè stesso, suona ormai ammirazione per la grandezza morale. Facesse Iddio che tutti si ammirassero quanto s'è ammirato Vittorio Alfieri, purchè tutti compiessero prima su sè medesimi il lavoro di purificazione ch'egli compiè.

Che se poi vogliam dire che l'alto concetto di sè, e il dispregio per i piccoli e gl'ignavi e i cattivi, fu mostrato talora da quel grande troppo apertamente e bruscamente, potremmo in un certo senso convenirne: in quanto, cioè, a una contemplazione puramente ideale piace senza dubbio più, per esempio, il Manzoni, che, con non minore concetto di sè stesso e della virtù e non minore odio per il male sotto ogni sua forma, si rivestì però di una dolce mansuetudine che non offese nessuno. Ma quanto all'utilità pratica, non esitiamo ad affermare che, specialmente nei nostri tempi che han bisogno di medicine forti, sarebbero assai più provvidenziali caratteri alfieriani che caratteri manzoniani. La lotta tra la malvagità e l'onestà, si combatte oramai ad armi troppo dispari. Il malvagio è audace, battagliero, sicuro di sè, propagandista accanito; e ingrossa così la sua schiera di tutti i timidi e i deboli. Attorno a ogni malvagio vi sono dieci vili che lo rispettano, lo te-

mono, ne seguono i cenni. Il virtuoso è isolato, timido, semplice, modesto. Va a fronte bassa, esita, teme di mettersi in mostra, fugge con orrore il pericolo d'esser detto superbo, ed ha talora, pare impossibile, perfino il pio desiderio di non dispiacere neanche ai cattivi. Adora la virtù, ma non comprende che a non voler restare nell'astrazione, per farsi valido campione di essa, bisogna farsi campione dei buoni, e quindi anche di sè medesimo. Ma il dubbio di sè e quindi l'irresolutezza è un altro dei tarli roditori dell'uomo onesto. In ogni virtuoso c'è un po' dell'Amleto. Come Amleto, a braccia conserte e a capo chino, ei parla con sè stesso e s'accontenta del soliloquio e vi si consuma. Mentre attorno a lui il malvagio a fronte alta e a braccia distese gesticola e grida. E questo eterno soliloquio della virtù di fronte all'audace predica del vizio, è la peggior piaga dell'età nostra. Vittorio Alfieri, col suo violento e aperto amor proprio, ci mostra la salvezza. È la virtù forte, armata, sicura di sè, audace, battagliera, munita di rostro e di artigli. Italiani che possano accettar la dedica del *Bruto* non verranno mai, se la virtù non si farà temere più ancora della malvagità. Allora soltanto i timidi e i neutrali, che formano i tre quarti del nostro popolo snervato, si raccoglieranno sotto le sue insegne, e il trionfo del bene sarà maturo.

Questi virtuosi di ferro e di fuoco erano appunto quegl'Italiani che il grande vate sognava, plasmandone i tipi immortali nelle sue tragedie e sfor-

zandosi di darne splendido esempio in sè stesso. Ed aveva piena coscienza d'avere in tal modo additata ai suoi concittadini la via della grandezza futura:

> Giorno verrà, tornerà giorno, in cui
> Redivivi omai gl' Itali staranno...

E malinconicamente sognava che, in questo giorno felice, gl' Italiani risorti si sarebbero ricordati del vate loro, e nel misterioso silenzio dei secoli futuri, gli sembrava, in un momento di dolce illusione, sentir già la voce dei riconoscenti suoi posteri ferirgli in suono commovente gli orecchi.

> Gli odo già dirmi: o vate nostro, in pravi
> Secoli nato, eppur creato hai queste
> Sublimi età, che profetando andavi!

Io non posso mai leggere questa stupenda, profetica terzina, con cui si chiude l'ultimo sonetto del *Misogallo*, senza che ai miei occhi commossi si schiuda una lontana visione del futuro. Nell'oscuro sfondo degli anni avvenire, io vedo accennarsi uno spettacolo grandioso e sublime. Non so in quale tempo: forse assai remoto, forse non molto, forse moltissimo. Siamo nell'eterna Roma, capitale ancora d'Italia, anzi, in quel tempo, di tutta l' Italia. E in uno spazio immenso sta raccolto un popolo sterminato: italiani di tutte le provincie, di tutti i

ceti, di ogni sesso, di ogni età. E sono italiani fieri, orgogliosi e contenti. Fieri del loro sole che di nuovo, come l'almo sole del carme secolare, non vede nel suo giro attorno al mondo intero, cosa più grande di Roma; fieri del loro vessillo, che con la croce di Savoia accampata nel tricolore, sventola rispettato e temuto in tutti i climi del globo; e più fieri ancora della loro risorta virtù, della loro fraterna concordia, del loro nobile sangue latino tornato degno in tutto dei grandi avi romani. E in mezzo a quel popolo lieto e festante di quella sublime età, sorge e biancheggia grandioso sull'azzurro profondo del cielo di Roma un colossale monumento marmoreo, che l'Italia risorta ha innalzato al suo antico vate Vittorio Alfieri. E già sento il fremito, il tuono, il muggito possente, commisto di voci, di grida, di acclamazioni, di singhiozzi, di evviva, che si leva attorno alla fatidica mole, scoperta agli occhi dell'Italia intera colà convenuta. E se per la fuga dei secoli non giunge al mio occhio l'immagine esatta del monumento, nè veggo in qual modo un ispirato genio scultorio avrà saputo comprendere ed esprimere nel linguaggio eterno della pietra il debito dell'Italia al profeta suo; attraverso il buio del tempo giunge però a me uno sfolgorìo di grandi lettere d'oro irradiate dal sole nella base della eccelsa mole. È il grido di gratitudine, che il mesto poeta sentiva giungere a lui dal lontano avvenire: è quel grido, perpetuato sul marmo e lanciato dai veri Italiani d'allora come caldo ringraziamento al loro vate verso

i secoli trascorsi, come un'eterna attestazione ai nipoti verso i secoli futuri:

> O vate nostro, in pravi
> Secoli nato, eppur create hai queste
> Sublimi età, che profetando andavi!